Hoppe

ST.

Sie wollen eine Probefahrt mit dem Mercedes-Benz 230 SL? Gut, aber dann haben Sie keine Ruhe mehr vor ihm, bis Sie ihn haben.

Der Mercedes-Benz 230 SL gehört zu den wenigen Wagen in der Welt, die man nicht „verkaufen" muß. Er verkauft sich selbst. Wenn Sie drinsitzen, ihn fahren und nicht mehr aufhören wollen, ist es bereits um Sie geschehen. Sie können den 230 SL nicht mehr vergessen.

Woran liegt das? Es ist keine Zauberei, sondern Technik. Es ist selten geworden, daß scharfe Kurven noch ein Genuß sind. Im 230 SL ist das so.

Es ist auch selten geworden, daß sich Leute auf der Straße nach einem Auto umdrehen, und zwar nicht nur wegen seiner rassigen Karosserie, sondern weil der Ruf dieses Wagens einer Legende gleicht.

In der Legende des Mercedes-Benz 230 SL taucht die große Rennsportgeschichte wieder auf und jener sagenhafte Fahrkomfort, der Vergnügen, Sicherheit und Exklusivität verspricht. 170 SAE-PS machen den 230 SL schnell. Eine überaus kraftvolle Zweikreis-Bremsanlage mit Scheibenbremsen und Servounterstützung macht Sie sicher.

Fahren Sie den 230 SL, opfern Sie ihm Ihre Ruhe. Wenn Sie ihn dann haben, gibt er sie Ihnen hundertfach zurück.

MERCEDES-BENZ

Generalvertretung für die Schweiz:
MERCEDES-BENZ AUTOMOBIL AG
ZÜRICH/BERN

613 PA ds

du atlantis

Kulturelle Monatsschrift 26. Jahrgang August 1966

Redaktion: Manuel Gasser; Dr. Willy Rotzler
Dr. Martin Hürlimann

Graphik: Peter Jenny

Umschlag: Entwurf von Saul Steinberg

REDAKTION: MANUEL GASSER; DR. WILLY ROTZLER UND DR. MARTIN HÜRLIMANN, MORGARTENSTRASSE 29, POSTFACH, 8021 ZÜRICH, TELEPHON 251790 • GRAPHISCHE GESTALTUNG: PETER JENNY • VERANTWORTLICH FÜR DEN INSERATENTEIL: GUSTAV KNÜSLI • DRUCK UND VERLAG: CONZETT & HUBER, 8021 ZÜRICH, MORGARTENSTRASSE 29, TELEPHON (051) 251790, POSTCHECKKONTO 80-3790 • JEDER NACHDRUCK, AUCH UNTER QUELLENANGABE, NUR MIT AUSDRÜCKLICHER BEWILLIGUNG

BEZUGSPREISE:	Jahres-abonnement	Einzel-nummer	Weihnachts-nummer
SCHWEIZ:	Fr. 42.—	4.40	6.80
Für Lieferungen ins Ausland	53.—	5.—	8.50
AFRIKA: Ferdinand Stich, Postfach 71, Swakopmund Universitas, Books-Music, P.O.Box 1557, Pretoria	Rand 9.—	—.90	1.50
ARGENTINIEN: Gabriela Seibert SRL, Bouchard 644-5°/Dpto. D., Buenos Aires	US $14.—	1.40	2.50
AUSTRALIEN: Universal Publications, 45-47 Walker Street, North Sydney / N.S.W.	Austral. $ 11.—	1.25	1.75
BELGIEN: Boekhandel Van den Bosch, St. Jacobsmarkt 1, Antwerpen	bFr. 620.—	60.—	100.—
BRASILIEN: A Tempera, G.C.Holme, Al. Casa Branca 907, Caixa Postal 1668, Sao Paolo	US $ 14.—	1.40	2.50
CANADA:	C $15.—	1.40	2.70
DÄNEMARK: Danske Boghandleres Bogimport A/S, Esplanaden 6 C, Copenhagen-K.	dKr. 95.—	9.— incl. OMS	13.50
DEUTSCHLAND: W.E.Saarbach, G.m.b.H., Ausland-Zeitungshandel, Gertrudenstrasse 30, Postfach 1510, Köln 1	DM 53.—	5.—	8.50
ENGLAND: Barmerlea Book Sales Ltd., «Annandale», North End Road, London N.W. 11	£4/8/-	-/8/6	-/14/6
FINNLAND: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 2, Helsinki Rautatiekirjakauppa Oy, Helsinki, Kampinkatu 2	FMk 40.—	4.40	7.25
FRANKREICH: M.F.Picard, Librairie Calligrammes, 15, rue du Dragon, Paris 6e	FF 60.—	6.—	10.—
GUATEMALA: Libreria Bremen Juan Pape, Pasaje Rubio No.14, Capital Guatemala C.A.	US $14.—	1.40	2.50
HOLLAND: Meulenhoff & Co. NV, Beulingstraat 2, Amsterdam C Van Ditmar, Schiestraat 32-36, Postbus 262, Rotterdam M. van Gelderen & Zoon N.V., Voorburgwal 142, Amsterdam	hFl. 45.—	4.20	7.20
ISRAEL: A.B.C.Bookstore, Allenby Road 71, POB 1283, Tel Aviv	I £ 42.50		
ITALIEN: G.G.Görlich, Via del Politecnico N.5, Milano Inter Orbis, Via Lorenteggio 31/I, Milano Italpropaganda SA., Via Cesare Battisti 21, Milano Messaggerie Internazionali, Via Visconti di Madrone 1, Milano (236)	Lire 7700.—	750.—	1250.—
JAPAN: Orion Books, Udagawa Bldg., 55, 1-chome, Kanda Jimbocho, Chiyoda-ku, Tokyo The Tokodo Shoten, Ltd., 1-5 Nihonbashi-Tori, Chuo-ku, Tokyo	Yen 5600	560	1000
LUXEMBURG: Messageries Paul Kraus, 5, rue de Hollerich, Luxembourg	LFr. 620.—	60.—	100.—
MEXICO: Libreria Internacional, Sonora 206, Mexico D.F.	Pesos 155.—	17.—	32.—
NORWEGEN: A/S Narvesens Litteraturtjeneste P.O.Box 115 - Stortingsgt.4V, Oslo	nKr. 90.—	8.50	14.50
ÖSTERREICH: Morawa & Co., Wollzeile 11, Wien I	S 330.—	40.—	60.—
PORTUGAL: Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4, Lisboa	Esc. 360.—	34.—	57.—
SCHWEDEN: C.E.Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm Wennergren-Williams A.B.Fack, Stockholm 30 Almqvist & Wiksell, 26 Gamla Brogatan, Stockholm-C	sKr. 63.—	6.—	10.—
USA: Rayelle Publications, Dept. «du-atlantis», 18 West Chelten Avenue, Philadelphia 44, Pa., Tel.: GE 8-7367 The American News Company Inc., 131 Varick Street, New York 13, NY Museum Books, Inc., 48 East 43rd Street, New York 17, NY Wittenborn and Company, 1018 Madison Ave., New York, N.Y. 10021	$ 15.—	1.40	2.50
VENEZUELA: Libreria Politécnica, Apartado del Este, 4845, Telefono 71.06.92, Caracas	Bs. 60.—	6.—	9.—

GAULOISES

Sind sie der Gauloises Typ?

Ist Ihr Beruf Ihr Hobby? Kennen Sie die Faszination, an etwas Bleibendem zu schaffen? Können Sie Akzente setzen, Wichtiges von Unwichtigem trennen? Wenn Sie die Fähigkeit besitzen, zu unterscheiden, dann wissen Sie auch die kleinen Freuden zu werten – eine Gauloises im richtigen Moment kann Ihnen zum echten Genuss werden. Denn die Gauloises gibt nicht vor, mehr zu sein, als sie ist: eine echte Zigarette.

GAULOISES – ORIGINAL TABAC DE FRANCE. REIN. REICH. UNVERFÄLSCHT. UN PLAISIR SANS ÉGAL. FÜR ECHTE RAUCHER!

G 66/1 F

Saul Steinberg, dem der umfangreichste Beitrag dieses Heftes gewidmet ist, und der auch dessen Umschlag entworfen hat, wurde 1914 im rumänischen Ramnic Sarat geboren. Nach philosophischen und soziologischen Studien an der Universität Bukarest siedelte er 1932 nach Mailand über, wo er als Architekt diplomiert wurde und seine ersten Karikaturen veröffentlichte. 1941 wurde er ständiger Mitarbeiter der Zeitschrift The New Yorker und liess sich 1942 in den Vereinigten Staaten nieder. Während des Zweiten Weltkrieges diente er in der amerikanischen Marine. Seine 1945 in Buchform erschienenen Zeichnungen aus China, Indien, Nordafrika und Italien zeugen für diesen Lebensabschnitt; sie gehören zu den bedeutendsten künstlerischen Zeugnissen, die das Kriegsgeschehen gezeitigt hat. Steinbergs Karikaturen, die in den Zeitschriften The New Yorker, Harper's Magazine, Vogue, Life, Art News, Harper's Bazaar und anderen erschienen, wurden in den USA und in England in folgenden Sammelbänden veröffentlicht: All in Line (1945), The Art of Living (1949), The Passport (1954), The Labyrinth (1959), The New World (1965). Material aus diesen Bänden erschien in teils verkürzter, teils erweiterter Form im Rowohlt Verlag, Hamburg, unter folgenden Titeln: «Steinberg's Umgang mit Menschen», «Steinberg's Passport», «Steinberg's Labyrinth», «Steinberg's Paperback». Im Frühjahr 1966 erschien dann bei den Editions Maeght der mit höchster Sorgfalt gedruckte und ausgestattete, zum erstenmal auch viele mehrfarbige Blätter enthaltende Band Le Masque. Er enthält zur Hauptsache Blätter aus der Ausstellung Saul Steinbergs, die im März und April dieses Jahres von der Galerie Maeght veranstaltet wurde. Als sich der Künstler anlässlich dieser Schau längere Zeit in Paris aufhielt, entstand unser Bildbericht. Wir danken ihm für seine liebenswürdige und grosszügige Mitarbeit sehr herzlich. Die Red.

saul steinberg

zwischen himmel und erde

boxen in thailand

bauwerke aus atomen

Saul Steinberg

BILDBERICHT
VON FRANCO CIANETTI
TEXT
VON M.G.

Auf einen Bogen weisses Zeichenpapier klebt er, neben- und übereinander, neunzehn blau- und rotgeränderte Etiketten, scheinbar ganz zufällig. Ihrer siebzehn werden in einen Block zusammengefasst und in eine Landschaft mit zwei Bäumchen und einer Palme gestellt. Eine aus schwarzem Papier ausgeschnittene Schallplatte, auf deren Schildchen Pyramide, Mond und Regenbogen zu sehen sind, gesellt sich dazu: Das Blatt singt. Auf den Schallplattenrand wird ein Zeichnungsfragment mit waagrechten, diagonalen und gekrümmten Parallelstrichen gelegt und das Ganze mit vier Reisszwecken an der Atelierwand befestigt. Ein paar Kohlestriche deuten einen Zeichentisch an, ein Tintenfläschchen verbindet das Blatt mit der imaginären Tischplatte. Fünfte Phase: Unter die Schallplatte wird eine zweite Zeichnung geschoben, sodann erscheint auf dem Mauerhintergrund ein Frauenprofil sowie ein zweites Etikett, das an das Zifferblatt einer Armbanduhr erinnert. Um die durch die verschiedenen Perspektiven, Überschneidungen und Überlagerungen geschaffene optische Verwirrung auf die Spitze zu treiben, stellt der Zeichner den ersten Tisch gar noch auf einen zweiten.

In unserm Bildbericht demonstriert die mit P markierte Folge, wie das gemacht wird.

Aber was wird eigentlich gemacht? Wo ist der Sinn dieses stupenden Aufwandes an zeichnerischem und kompositorischem Können zu suchen? Was will Saul Steinberg mit seinen Blättern, für die die Bezeichnung *Karikatur* nicht mehr genügt und eine bessere noch nicht gefunden ist, beweisen?

Um diese durchaus legitime Frage zu beantworten, halten wir uns besser an ein einfacheres Beispiel, an das mit dem Buchstaben N bezeichnete Blatt etwa.

Hier liegt der Sinn offen zutage, kann der Bildinhalt wie eine Anekdote nacherzählt werden: Ein Mann ist mit seinem Wagen ans Meeresufer gefahren. Dort hat er ein Boot losgebunden, ist damit auf seine Weekendinsel hinausgerudert und klettert nun auf einer Leiter ins Land seiner Erinnerungen, das durch eine *carte du tendre* mit europäischen und amerikanischen Ortsnamen dargestellt wird.

Man kann sich die Behandlung dieses Vorwurfs auch als Gedicht vorstellen. Oder als Novelle. Nur wäre dann in Versen oder in Prosa wohl alles gesagt, was es zum Thema «Flucht in die Vergangenheit» zu sagen gibt. Bei Steinberg hingegen ist mehr ausgelassen als gesagt. Seine Erzählweise ist keine Brücke, auf der die Gedanken und Vorstellungen bequem spazierengehen können. Sie gleicht eher jenen japanischen Steinstümpfen, die in ziemlichen Abständen nur wenig über den Wasserspiegel ragen und auf denen man hüpfend den Teich durchquert.

Ja, das ist es: Steinberg zwingt den Geist des Beschauers zum Hüpfen. Darin besteht der Witz seiner Zeichnungen.

Er zeigt uns – auf Bild O – eine Schallplatte der von ihm erfundenen Sirenen-Marke mit dem Titel *Violino Tzigano – Milano 1936*. Dabei erinnern wir uns, dass Steinberg dort und damals als zweiundzwanzigjähriger Architekt lebte, und schon wird das Plattenetikett zum sentimentalen Geständnis. Zu einem Geständnis allerdings, das offenbar und verschlüsselt zugleich ist, das die Neugier nur reizt, sie nicht befriedigt.

Oder das Blatt mit der Chiffre M.

Man kann es als «Europäische Allegorie» auslegen, als ein Kompendium des *stupide 19e siècle,* die Jahreszahlen der Revolutionen von 1789 und 1848 sprechen eine deutliche Sprache und auch das Denkmal mit dem Sturz des Dritten Napoleon. Dann ist da auch eine sich selbst bespiegelnde, als KUNST bezeichnete Dame, die man als Personifikation des *l'art pour l'art* auffassen mag, und eine zweite, den Pythagoreischen Lehrsatz haltende, die wohl die Wissenschaft verkörpert. Des weiteren sehen wir ein Monument mit einem aufgeschlagenen Buch, auf dem ein herzdurchbohrender Säbel liegt – wer dächte da nicht an die einschlägige Literatur? Dass die Embleme von Handel, Schiffahrt und goldenem Überfluss von einem Gerippe gehalten werden, ist so leicht zu enträtseln wie der Aufstieg Amerikas, dargestellt durch Uncle Sam, der in ein Wolkenkuckucksheim *made in U.S.A.* klettert. Verwickelter wird die Sache bei dem Baum. Er scheint die «heiligsten Güter der Nation» zu tragen: bärtige Professoren, befrackte Politiker, die Burg des angestammten Herrscherhauses samt dem Storch, der den Fortbestand der Dynastie garantiert. Aber wie verhält es sich mit der Prozession, die unter einem reichverzierten Triumphbogen über eine schwindelnde Luftbrücke marschiert? Ist ein Fest- oder ein Protestzug gemeint? Und was will die «Sprechblase» besagen, auf der der Brückenbogen ruht, diese von Steinberg gern gebrauchte moderne Form des mittelalterlichen Spruchbandes, angefüllt mit schwungvoller, aber leider unleserlicher Schönschrift?

Hier kommt die Pawlowsche Reaktion ins Spiel, jenes Experiment mit Hunden, das der Zeichner gesprächsweise oft zitiert und das darin besteht, dass die Fütterung der Tiere während längerer Zeit von einem bestimmten Klingelzeichen begleitet wird. Ertönt die Glocke bei leeren Futternäpfen, so stellen sich gleichwohl alle Symptome der Nahrungsaufnahme und Verdauung ein: Speichel- und Magensaftsekretion und so weiter.

Dieses grausame Spiel spielt Steinberg mit den Betrachtern seiner Zeichnungen.

Fortsetzung Seite 613

B

C

PONT-ROYAL HOTEL

PAR AVION

VIA AIR MAIL

STEINBERG

TAXI
25¢
TAXI
25¢ 1
5¢ 1/5

CHRYSLER BLDG
POLICE
PD
POLICE
STEINBERG
64

E

F

STEINBERG

G

H

E

F

STEINBERG

I

J

STEINBERG
56

L

M

1871

1848

1789

SANTO DOMINGO
SOUTHHAMPTON
WATERMILL
MILANO
GONDAR
SOUTH
BUZĂU
BRIDGEHAMPTON
BUCURESTI
AMAGAN SETT
HENGYANG
TRIER
NEW YORK
NANYO
SPRINGS
EAST HAMPTON
3 MILE HARBOR
KUNMING
STEINBERG 65

SIREN Records

Genesis einer Komposition von Saul Steinberg

INK

R

Wir erfuhren es schon bei den fiktiven Schallplatten, die Lust nach Musik wecken und doch stumm bleiben, und begegnen ihm wieder auf den mit dem Buchstaben L gekennzeichneten phantastischen Weinetiketten, die den Mund nach einem alten Bordeaux wässrig machen. (Steinberg hat sie für einen Umtrunk mit den Mitarbeitern an seiner Ausstellung in der Pariser Galerie Maeght im März dieses Jahres eigens lithographiert.)

Auch die in letzter Zeit häufige Verwendung des Air-Mail-Motivs (Abbildungen C und O) gehört in dieses Kapitel. Wem schlüge das Herz nicht höher beim Anblick eines blau-rot geränderten, Nachrichten aus weiter Ferne versprechenden Briefumschlags? Aber leider: die Steinberg-Briefe sind so unentzifferbar wie ihre schnörkelreichen Anschriften.

Auch auf der drei mal sieben Meter messenden Wanddekoration, die er für seine Pariser Ausstellung geschaffen hat, ist der Pawlow-Affekt präsent.

Das Wandbild (man erkennt einen Teil davon auf Abbildung A) besteht aus einer hellbraunen Stoffunterlage, auf die Figuren aus etwas dunklerem Stoff sowie Zeichnungen und Collagen mit der Heftpistole befestigt sind. Seine linke Hälfte stellt eine Gemäldegalerie und deren Besucher dar. Die Bilder der Ausstellung wurden in Öl gemalt und ebenfalls auf die Stoffunterlage appliziert. Ihre Ausführung geschah mit so grosser Sorgfalt, dass man sich unwillkürlich anschickt, sie des näheren zu betrachten. *Hélas* – der Augentrug wurde so weit getrieben, dass ob der extremen perspektivischen Verkürzung überhaupt nichts zu erkennen ist!

Wir werden genasführt, aber wir sind amüsiert; denn bislang spielte sich alles in den heiteren Gefilden von Ironie und Parodie ab. Aber nun, mit der Doppelseite D, wird es ernst.

Nun betreten wir eine Welt, die so unheimlich-grauenerregend wie diejenige des Hieronymus Bosch ist.

Gepanzerte Ungetüme sausen, Flammenbündel um sich schleudernd, durch die Nacht. Das Reittier des Polizisten, halb Gaul, halb Wolf, ist eine Ausgeburt der Hölle, der Reiter selbst die Verkörperung böser Gewalt.

Aus Kanalisationsdeckeln, diesen Ornamenten der Asphaltwüste, dringt giftiger Brodem, steigt eine unheimliche Gestalt. Ein Hotel hat den gedeckten Wandelgang gleich einem Saugrohr weit ins Strassengewühl vorgestreckt; der uniformierte Portier steht salutierend daneben. Buntgescheckte Taxis fahren Hexen spazieren, und eine Dame im Hintergrund führt ein reissendes Raubtier an der Leine.

Grauenerregender noch als die Maschinen und Gestalten der Strassenbühne ist die Gebäudekulisse des Hintergrundes. Babylonische Architekturen, verkrümmt, gewunden, mit schwindelnden Balkonen ins Leere greifend, ragen gleich ungeheuren Termitenbauten. Und erst das Chrysler Building rechter Hand! Halb indianischer Totempfahl, halb monströse Wurlitzer-Orgel, symbolisiert es eine Kultur, für die nicht nur ihre Urheber, sondern auch ihre Nachahmer rings um den Erdball die Verantwortung tragen.

Wer, ohne Kenntnis von Steinbergs Gesamtwerk oder seiner Wesens- und Geistesart zu haben, einem Blatt wie diesem begegnet, könnte versucht sein, ihn für einen bösen oder doch für einen verbitterten, tief pessimistischen Menschen zu halten. In Wirklichkeit ist er milden Sinnes, zartfühlend und von gewinnender Herzenshöflichkeit; dabei aber ein scharfer Beobachter von Menschen und Zuständen und völlig unbestechlich in seinem Urteil.

Es ist ihm gegeben, Erinnerungen, Erfahrungen, Erkenntnisse blitzschnell und mit einer ans Unwahrscheinliche grenzenden Sicherheit ins Bild zu verwandeln; doch geht der Ausführung (man ist versucht, das Wort Exekution im Doppelsinn zu verwenden) mit Stift, Feder oder Pinsel eine lange und intensive Gedankenarbeit voraus.

Was zur Folge hat, dass er selber der beste Kommentator seiner Zeichnungen ist. Allerdings macht er von dieser Fähigkeit nur selten Gebrauch, durch eine knappe Bemerkung etwa, die einen Sinngehalt, einen Zusammenhang blitzartig erhellt. Dann versinkt er wieder in Schweigen und mit einer Spur Schalk in den Augen verfolgt er die Versuche des andern, die tiefere Bedeutung seiner Bilderschriften zu enträtseln. –

Bliebe noch sein Verhältnis zur menschlichen Erscheinung zu beleuchten.

Am Anfang war die Simplifizierung. Ein spitzer Winkel = Stirn und Nase. Darunter ein etwas stumpferer Winkel mit einem Querstrich = Kinn und Mund. Man lachte darüber, man fand es originell. Dann fand man heraus, dass diese Zackenprofile unendlich viele Charaktereigenschaften und Gemütszustände auszudrücken imstande waren. Und auf einmal begegnete man überall – auf der Strasse, in der Eisenbahn, auf Parties – diesen Steinberg-Typen.

Eine Zeitlang gefiel es ihm, Menschen im Stil ihrer charakteristischen Gemütslage zu zeichnen: mit haarscharfen, eckigen Umrissen den Geschäftsmann, in weicher Schummermanier das junge Mädchen. Wobei dann oft auch die sprachliche Ausdrucksweise einer Person graphisch dargestellt wurde. Aus den Mündern quollen abstrakte Gebilde – betont schlichte oder verspielt komplizierte oder bombastisch aufgedonnerte *fumetti*, abgefasst in einem Idiom, das auf Anhieb von jedermann verstanden wurde.

Dann machten Gesichter und Leiber beängstigende Metamorphosen durch. Die Galeriebesucherin zum Beispiel, die links im Hintergrund von Bild A erscheint, ist von so mächtiger Schau-Gier erfasst, dass sie sich vor unsern Augen in einen monströsen Photographenapparat verwandelt...

Was Steinberg gegenwärtig am meisten beschäftigt, ist das Phänomen der Maske.

Auf viereckige Tüten aus braunem Packpapier malt er Gesichter, die er dann seinen Besuchern über den Kopf stülpt. Lächelnde, grinsende, drohende Fratzen und solche, die gespielten Tiefsinn oder angemasste Selbstsicherheit vortäuschen – übertriebene, aber nur allzu wahre Wiederholungen jener Larven aus Fleisch und Blut, die jeder von uns seinen Mitmenschen täglich entgegenhält.

Sich selber nimmt Steinberg von diesen leicht grausamen Maskenspielen nicht aus. Auf der Aufnahme R hat er sich ein kleines Larvenschildchen mit Augen, Brille und messerscharfem Mund vorgesteckt. Der Effekt dieses Doppelgesichts ist komisch und beängstigend in einem. Darüber hinaus steht die Miniaturmaske für seine Kunst des Porträtierens: Die paar rasch hingeworfenen Striche verraten mehr von seiner Wesensart als eine noch so vollkommene Aufnahme des dahinterliegenden Gesichts preiszugeben vermöchte.

Dass selbst die unverstellten Züge zur Maske werden können, beweist Steinbergs Selbstporträt auf Bild G. Er hat sich dort eine mit allerlei Schnörkeln verzierte Photographie seiner selbst in den Hemdkragen gesteckt. Was das Porträt zur Maske macht, ist der Umstand, dass das photographische Bildnis etwas überlebensgross ist; nur gerade um so viel, als jede Maske grösser ist als das Gesicht, das sie verhüllt.

Zwischen Himmel und Erde

DIE ROMANISCHEN WANDMALEREIEN DER KOLLEGIATSKIRCHE ST-OURS IN AOSTA

AUFNAHMEN
THOMAS CUGINI
TEXT
RUDOLF SCHNYDER

Posaune blasender Engel

Wofür das Leben keine Verwendung mehr hat, das scheidet es unbarmherzig aus. Was die starke Strömung des pulsierenden Kreislaufs nicht mehr mitreisst, das wird in den Uferzonen abgelagert. Uferzonen unseres Daseins sind die Lagen unter dem Erd- und auf dem Dachboden. Ausgeschiedenes und Abgestossenes wird hier gespeichert. Und wenn auch auf sehr lange Sicht die Erde zur einzigen treuen Verwahrerin wird, so gibt es mitunter doch erstaunliche Fälle langfristig-anonymen Überdauerns im luftigen Bereich des Estrichs.

Bekannt ist das Beispiel der karolingischen Wandmalereien, die sich im Dachstock der auf der Südseite des östlichsten Alpenübergangs der Schweiz gelegenen Kirche St. Johann in Müstair erhalten hatten. Hier war unter dem Niveau der früheren Holzdecke ein spätgotisches Hallengewölbe eingezogen worden. Die über den Ansatz der Gewölbekonstruktion hinaufreichenden Partien der alten Ausmalung hatte man dabei an den Wänden der dem Auge des Kirchenbesuchers hinfort entzogenen, lichtlosen Dachstuhlzone belassen. Die Situation dieses Freskenzyklus, der nach seiner Entdeckung von den Mauern gelöst und ins Schweizerische Landesmuseum überführt worden ist, hat im Grenzbereich des schweizerischen Alpengebiets eine weniger berühmte, doch gleichfalls einzigartige Parallele am Südfuss des Grossen St. Bernhards, der westlichsten bedeutenden Paßstrasse unseres Landes: in der Kollegiatskirche St-Ours zu Aosta.

Wie in Müstair, so ist auch in St-Ours eine ehemals flachgedeckte Basilika in spätgotischer Zeit mit einem Gewölbe verschönt worden, wobei ein alter, diesmal romanischer Freskenzyklus unter der Tünche verschwand. Die Reste des obersten Bildstreifens wurden auch da durch die eingezogene Decke in den Dachstock verbannt, so dass sich ihre Auslöschung erübrigte. Versteckt und unberührt blieben sie hier erhalten. Erst unser Jahrhundert hat die Bilder wiederentdeckt und ihre Bedeutung erkannt. In den meisten der auffällig vielen neuesten Publikationen über romanische Malerei fehlt kaum mehr ein Hinweis auf Aosta. Dass die Malereien von St-Ours jedoch selten und nur ungenügend abgebildet sind, mag an der Schwierigkeit der Verhältnisse liegen. Da mir bis heute weder Aufnahmen noch Reproduktionen bekannt geworden sind, die nur annähernd einen Eindruck von der Frische, Grosszügigkeit, Kraft und Sicherheit dieser Fresken geben können, und da auch die Deutung des Dargestellten mancherlei ungelöste Probleme aufgibt, haben wir uns zu einer sorgfältigen und systematischen photographischen Bestandesaufnahme des Erhaltenen entschlossen, der die hier gezeigte Bildauswahl entnommen ist.

Der dunkle, schutt- und stauberfüllte Estrich von St-Ours erhält nur durch einige Dachritzen und eine kleine Lukarne im Giebel der Westwand etwas Licht. Unter den mächtigen Balken des Dachstuhls durchzieht ihn der Länge nach das Mittelschiffgewölbe als ein grosser Rücken. Links und rechts von diesem bilden die Jochgewölbe einen gleichmässigen Wellengang. In den gegen die Mauern hin sich vertiefenden Wellentälern tauchen an den Wänden, in der Dunkelheit nur schlecht wahrnehmbar, die romanischen Freskenreste auf. Wer alle erhaltenen Bildfragmente sehen will, muss das Dachstuhlfachwerk auf dem Scheitel des Mittelschiffgewölbes in der ganzen Länge der Kirche von Wellental zu Wellental durchklettern und umturnen. An einer Stelle gewährt eine kleine Öffnung in der Gewölbeschale Durchblick in die unter einem liegende, erhellte Kirche; ermessend, auf welch zerbrechlich dünner Decke und über welch hohem Raum man steht, sucht man sich unwillkürlich leicht zu machen und geht auf Zehen.

Die Bilder, denen man hier gegenübertritt, schmückten einst die für den mittelalterlichen Kirchgänger entfernteste, höchste, dem Himmel am nächsten gelegene Wandzone. Wenn dieser das Gotteshaus von Westen her betrat und den Blick erhob, so nahm er eine ihm aus dem Chor entgegenfliessende Bildfolge wahr. An der Wand zu seiner Rechten sah er über dem für den Konvent und für die Geistlichkeit reservierten Ostteil der Kirche Darstellungen der Martyrien der ersten Jünger Christi. Während in einer ersten, heute völlig ausgelöschten Szene wohl der Zeugentod von St. Petrus festgehalten war, kann man im zweiten Bild noch Egeas, den Statthalter von Patras, erkennen, wie er mit energisch ausgestrecktem Arm befiehlt, dass Andreas, der Bruder von Simon Petrus, am Kreuz sterben soll. Im nächsten Feld erscheint Johannes unter dem Torbogen von Ephesus, der Stadt, wo er den Tod erlitt, und in der folgenden Szene findet man seinen Bruder Jakobus, den ersten Märtyrer unter den Aposteln, wie er, gleich einem Stück Vieh, an einem um seinen Hals gelegten Strick von seinem Henker gezerrt und von dessen Gehilfen mit Stockschlägen getrieben, zur Enthauptung abgeführt wird.

Anschliessend an diesen, das irdische Schicksal der Apostel in Erinnerung rufenden Zyklus prangte über dem für das Volk zugänglichen Laienschiff eine grosse Doppel-

Fortsetzung Seite 625

▲ Kopf des Apostels Andreas

▼ Apostel Petrus, Detail aus dem Gennesaret-Bild

DREAS

Vorhergehende Doppelseite: Das Schiff mit den Jüngern im Sturm auf dem See Gennesaret. Im Vordergrund die nachträglich eingezogenen Gewölbe

Links: Kopf eines Königs. Detail aus dem Fresko auf der vorausgehenden Doppelseite

Das Martyrium des Apostels Jakobus

Egeas, Statthalter von Patras, rechts Detail

Vogel vom oberen Abschlussfries

illustration zur Geschichte des Sturms auf dem See Gennesaret. Auf dem ersten, zur Hälfte zerstörten Bild sieht man noch die im hochaufragenden, schnabelförmigen Heck des Schiffes sitzenden Jünger, während Andreas als geübter Fischer stehend das Ruder führt. Die Winde, wiedergegeben als zwei kleine, geflügelte Gesichter, blasen den Kahn aus vollem Munde vorwärts und wühlen das Wasser unter ihm auf. Im zweiten Bild erkennt man den Bug des Schiffes mit dem hier rudernden Petrus, während Andreas, noch immer im Heck stehend, sich beunruhigt nach den auf ihn einblasenden Winden umschaut. Die Jünger, die noch eben mit zuversichtlich erhobenem Blick im Boot sassen, sehen einander verzagt an, und einer von ihnen neigt sich über den zu Füssen des Andreas ruhig schlafenden Christus, um ihn zu wecken und auf die Gefahr hinzuweisen, in die er sie alle geführt hat. Von der liegenden Gestalt Christi ist heute nur noch die dunkle Silhouette des gewandverhüllten Körpers und ein Segment des Kreuznimbus sichtbar.

Auf die Sturmbilder folgen weitere Märtyrerszenen. Im angrenzenden Feld erscheint der gekrönte Kopf eines heidnischen Fürsten, der hier zweifellos als Christenfeind und -verfolger auftritt, während im letzten Abschnitt dieses obersten Wandstreifens ein an einen Pfahl gebundener Heiliger mit einer Stange totgeschlagen wird. Den Abschluss der grausigen Reihe bildet eine übereck auf die Westwand gemalte Szene, die zeigt, wie ein Soldat mit Hammer und Nägeln die Fußsohle eines Christen beschlägt.

Verglichen mit den Märtyrerbildern der Südwand sind die Fresken der Nordwand wesentlich schlechter erhalten. Gegenüber den Darstellungen des Seesturms erkennt man hier im westlicheren Feld zwei Posaune blasende Engel, im Ostabschnitt den Erzengel Michael. Er trägt eine lange Lanze, an deren oberem Ende ein mit dem Christusmonogramm geschmückter Wimpel flattert. Seine grosse, kraftvolle Gestalt dominiert eine Gruppe kleinerer Engel, die sich neben ihn schart. Ob diese Engelsbilder zu einer Osterdarstellung gehörten, wie es die Fachliteratur behauptet, darf füglich bezweifelt werden. Viel eher befand sich hier eine mächtige Darstellung des Kampfes von St. Michael mit dem apokalyptischen Drachen. Nach Haltung und Anordnung der Engelsfiguren im obersten, himmelnahen Wandstreifen zu schliessen, dürfte das Gemälde dem grandiosen Fresko verwandt gewesen sein, das noch heute eine Wand der bei Civate über dem Comersee gelegenen Klosterkirche San Pietro al Monte schmückt.

Auf dieses grossformatige Bild folgt nach Osten eine Illustration zur Geschichte der Hochzeit in Kana. Deutlich lässt sich noch erkennen, wie ein Diener auf Christi Geheiss Wasser aus einer Amphora in sechs grosse, am Boden bereitstehende Krüge giesst. Hinter ihm steht der Speisemeister und kostet das zu Wein verwandelte Wasser aus einem schlanken, hellgrünen Glaskelch. Dass in der Fortsetzung des Bildstreifens weitere Wundertaten Christi dargestellt waren, lässt sich heute nur noch vermuten.

Ein über alle Wände der Kirche laufendes Mäanderband bildet den oberen Abschluss der Malereien. Dieser Fries weist in ziemlich regelmässigen Abständen ausgesparte Rechteckfelder auf, die mit den verschiedensten Vögeln, gelegentlich mit einem Kelch, mit einer Krone, mit einem Fisch gefüllt sind.

In den Evangelien heisst es, dass die Jünger, nachdem Christus den Sturm auf dem See Gennesaret gestillt hatte, in grosse Furcht gerieten und zueinander sagten: Wer ist dieser, dass ihm sogar der Wind und der See gehorsam sind? Überblickt man die erhaltenen Bildfragmente, so wird man inne, dass hier Szene für Szene eben diese Frage eindringlich beantwortet. Denn Christus ist der, dessen göttliche Kraft sich in den dargestellten Wundern offenbart hat; er ist der, dessen Reich bei den siegreichen Engeln ist; er ist deshalb auch der, den zu bekennen und für den zu sterben sich lohnt.

Der Kanon dieses Gedankens ist bruchlos mit einer beinahe brutalen Klarheit verbildlicht. Der Maler kennt dabei kein Problem der Gestaltung, er wiederholt vielmehr ganz einfach ein fest ausformuliertes Bekenntnis. Mit beinahe blinder Sicherheit legt er mit schwungvollen Pinselstrichen die farbigen Lagen hin, aus denen seine Figurenszenen werden. Im letzten Arbeitsgang fasst er das Bildergebnis mit einer kräftigen Umrisszeichnung zusammen. Diese festen, konstruktiv wirkenden Konturen geben der Malerei ein ausgesprochen unillusionistisches Gepräge. Manches erscheint in ihr formelhaft und schematisch. Die Kopftypen, die sehr stark betonte Zeichnung der Augen, der Schwung der Brauen, die Schriftzüge für Mund, Nase oder Ohren kehren in allen Darstellungen wieder. Das Besondere wird vor allem durch individuelle Gestaltung der Barttracht mitgeteilt. So trägt Egeas einen zottigen, der heidnische König einen gekräuselten, Jakobus einen gelockten, Petrus einen ums Kinn gerollten und Andreas einen langen, strähnigen Bart. Nicht weniger prägnant sind die Gestalten in ihrer Haltung, Gewandung, Gestik erfasst. Nüchtern-richtig fallen die Kleidfalten, erscheinen die Gliedmassen modelliert, sind die einzelnen Gegenstände getroffen. Die trockene Sachlichkeit, mit der hier Wunder- und Martergeschichten vorgetragen werden, passt zur harten, berglerisch-bäuerischen Umgebung, in der diese Fresken gemalt wurden. Anderseits verrät aber die erstaunliche Treffsicherheit, mit der die Proportionen der Körper gemeistert, die warmen Farben Gelb-Orangerot-Grün vor kalt-blauem oder neutral-weissem Grund abgestuft und die zeichnerischen Akzente gesetzt sind, ein Können, das eine gute Schule voraussetzt. Nach Massgabe dieser formalen Fertigkeit, vor allem der klugen und entschiedenen Verwendung des graphischen Elements, dürfte das Werk kaum vor der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden sein. Es steht damit am Anfang einer Epoche, die auch für andere an der internationalen Route des Grossen St. Bernhards gelegene Stätten zu den in kultureller und künstlerischer Hinsicht entscheidenden gehörte.

Wenn eine spätere Zeit, in der Meinung, Schöneres zu schaffen, den romanischen Freskenschmuck auf den Wänden der Kollegiatskirche St-Ours in Aosta wieder ausgelöscht und seine Reste dem Dachboden übergeben hat, dann haben die hier erhaltenen Bilder doch nichts von ihrer konkreten Aussagekraft eingebüsst. Denn ist es nicht so, dass die Sicht, aus der sie geschaffen wurden, das irdische Leben von einem Standpunkt aus beurteilt, der dem unsrigen im Kirchendach hoch über dem Erdboden sinnbildlich bestürzend gleicht? Ist es nicht eine Sicht aus den Grenzzonen unseres irdischen Daseins, wo sich die Frage des Überdauerns im Jenseits mit aller Härte stellt? Hier steht uns, zur Erinnerung an die rettende Tat Christi, das Bild der Barke im Sturm vor Augen. Hier wird auf das Heil hingewiesen, das den Märtyrern widerfahren ist, die diesen Grenzbereich in ihrem Zeugentod siegesgewiss durchbrochen und den Himmel gewonnen haben. Auf gleicher Ebene mit den durch den Tod Erretteten und Erhöhten empfinden wir schaudernd das Ungewöhnliche unserer Lage im dunklen, stauberfüllten Zwischenraum zwischen Himmel und Erde.

EIN BILDBERICHT

boxen in thailand

VON RENÉ BURRI

Bangkok glühte an diesem Februar-Nachmittag, und am liebsten hätte man gar nichts unternommen. Aber dann erschien, kurz nach dem Mittagessen, Mr. K., der Leiter des Training-Camps *Leam Fha Pha,* und sagte, wir könnten photographieren, das Training sei im vollen Gang. So fuhren wir zum Rajadamnern-Stadion, stellten den Wagen unweit davon ab und gingen zu Fuss zwischen hohen Bretterwänden, hinter denen sich Vorstadthäuser und -gärten verbargen, zur Holzbaracke der Boxer.
Wir betraten eine ziemlich grosse, luftig-hohe Halle, in deren vorderem Teil sich ein Boxring von den international reglementierten Ausmassen befand. Den Rest des Raumes nahmen die üblichen Trainingsgeräte, wie Punchingbälle, sandgefüllte Ledersäcke und so fort, ein.
Unter der Aufsicht von zwei Trainern arbeiteten etwa zwanzig junge Burschen. Sie waren nackt bis auf eine kurze, bunte Boxhose und hatten Hände, Rist und Fussknöchel mit weissen Binden bandagiert. Der ungeheuren Hitze zum Trotz wurde ununterbrochen und mit höchster Energie geübt, so dass die geölten, hell- bis dunkelbraunen Körper der Boxer in Schweiss gebadet waren.
Das Training unterschied sich kaum von dem im Westen üblichen: Arbeit am Punchingball und am Sandsack, Seilspringen, verschiedene gymnastische Übungen. Ungewöhnlich und sehr eindrucksvoll war nur die Beinarbeit: Dem Sandsack oder dem als Gegner figurierenden Partner wurde mit weitausholenden Waden- und Fersenschwüngen zugesetzt. Und zwar fielen diese Schläge mit solcher Wucht und Härte, dass man in Gedanken das Cliché vom «samtweichen Thai» sogleich revidierte.
Nun begaben sich zwei Boxer in den Ring. Über ihre bandagierten Hände wurden Sechs-Unzen-Handschuhe gestülpt, über den Kopf Helme aus Schaumgummi.
Es wurden, wie beim richtigen Kampf, fünf Runden zu je drei Minuten geboxt. Eine Pause von zwei Minuten unterbrach die Runden. Die Kampfhandlung dauerte also genau 25 Minuten.
Das Thai-Boxen ist von einer bei uns ungewohnten Härte, weil kein Körperteil vor den Schlägen mit Fäusten, Knien und Fersen des Gegners gefeit ist. Nur das Geschlecht ist gepanzert. Früher diente zu diesem Zweck eine an Schnüren um die Hüften befestigte grosse Meermuschel. Sie wird heute durch eine Schale aus Leichtmetall ersetzt.
Der Trainer, der hier den Schiedsrichter ersetzte, gebrauchte die üblichen drei Befehle: *chok* (kämpft), *yud* (haltet ein) und *yaek* (brecht ab). Im übrigen hörte man keinen Laut als das dumpfe Dröhnen der Schläge auf das nackte Fleisch und das Keuchen der bis zum äussersten angestrengten Lungen.
Während Burri photographierte, führte mich ein Boxschüler über eine steile Holztreppe in das Obergeschoss mit den Schlafräumen.
Es sind völlig schmucklose getäfelte Zimmer, in denen aus Teakholz gezimmerte Schragen stehen. Auf dieser harten Unterlage, die durch den langen Gebrauch eine prachtvolle Politur erhalten hat, schlafen die Boxer ohne Matratze und ohne Bettücher. Nie zuvor habe ich eine so asketische Schlafgelegenheit gesehen.
Nachdem wir der Zurschaustellung unbändiger Muskelkraft und raubkatzenartiger Behendigkeit während gut zwei Stunden beigewohnt hatten, schlug uns unser Begleiter vor, auch das am Stadtrand gelegene Training-Camp *Payaka Sophon* zu besichtigen.
Wir fuhren fast eine Stunde über schnurgerade Strassen zwischen Kanälen, in welchen der Lotos schon kräftig ins Kraut schoss, aber leider noch nicht in Blüte stand. An der Stadtgrenze, wo die Gärten allmählich in Reisfelder übergehen, gelangten wir auf Nebenstrassen zu einem Gebäudekomplex, der aus einem stattlichen Holzhaus und mehreren Baracken bestand. Der Besitzer des Anwesens, ein jovialer fetter Mann in mittleren Jahren, begrüsste uns mit grosser Herzlichkeit. Nachdem er uns seiner Gattin vorgestellt hatte, machte er uns mit seinen beiden Steckenpferden bekannt: Boxern und Orchideen.
Wo immer sich dazu die Möglichkeit bot, hatte er irdene Töpfe an langen Schnüren aufgehängt. Darin prangten, ihre Blütenbüschel und -rispen frei entfaltend oder tief herabhängen lassend, die spektakulärsten und seltensten Orchideenarten, violette, purpurrote und blass lila gefärbte, weisse und rahmgelbe, gesprenkelte, getüpfelte, winzigkleine und riesengrosse – es war eine Augenweide sondergleichen.
Was die Boxer betraf, so hatten sie gerade ihr Nachmittagstraining beendet und standen, ein Rudel von zehn oder zwölf Burschen, in der Duschenbaracke, wo sie einen lauwarmen künstlichen Regen über die von Öl und Schweiss glänzenden Glieder rauschen liessen.
Der Trainer bedeutete ihnen, sich zu beeilen und dann in Boxtenue vor den Gästen zu erscheinen. Inzwischen setzte er uns in leidlichem Englisch über das Leben im Camp ins Bild.
Es hätte mich interessiert, zu erfahren, wie eine solche Institution im materiellen Sinne funktioniert: ob die Jungen ein Lehr- und Pensionsgeld bezahlen oder ob sich der Besitzer des Camps an ihren in Zukunft zu erwartenden Honoraren schadlos zu halten gedenkt. Es gelang mir jedoch nicht, darüber exakte Auskünfte zu erhalten. Der Mann rechnete mir lediglich vor, welch gewaltige Mengen von Eiern und Ovomaltine die Burschen täglich verzehrten, dann kam er wieder auf die Orchideen zu sprechen, und schliesslich erschienen die frischgeduschten Boxer in prächtigster Aufmachung. Sie trugen Shorts aus glänzender Seide in allen Farben des Regenbogens, einige hatten Preisgürtel aus vergoldetem Metall umgeschnallt, die den halben Bauch

Fortsetzung Seite 637

Der Boxer Somai
im Trainingscamp

Vorhergehende Doppelseite:
Im Trainingscamp Leam Fha Pha

Der mit Kopfputz und einem Blumengewinde geschmückte Boxer im Ring

Vorbereitungen zum Kampf

Betende und tanzende Boxer vor dem Kampf

▼ Gegenüberstellung der Boxer vor dem Kampf

Knieschlag

Der für das Thai-Boxen typische Fersenschlag

bedeckten und auf denen Tiger, Adler und andere Sinnbilder in Reliefarbeit zu sehen waren. Der eine und andere prahlte mit einem überdimensionierten Becher oder einer anderen Trophäe – die vom schrägen Licht des Tropenabends beleuchtete, von leise im Wind schwankenden Orchideentöpfen umrahmte Szene hatte etwas Idyllisches und liess nichts ahnen von der unerbittlichen Härte der Faust- und Fußschläge, die in diesem Freiluft-Camp vor einer Stunde noch gefallen waren.

Am Tag darauf ist ein grosser Kampf im Radjamnoen-Stadion angesagt, und wir werden eingeladen, dem Wägen der Boxer am frühen Vormittag beizuwohnen.
Der Akt spielt sich ohne viel Zeremoniell ab. Die Jungen erscheinen in der landesüblichen leichten Kleidung – Hose, Leibtrikot und Hemd –, schreiben sich in dem dem Stadion angebauten Kojen- und Trainingstrakt in die Listen ein und kauern dann, völlig nackt, auf die Waage. Die Zusammenstellung der Kämpferpaare erfolgt nach den Kategorien Fliegen-, Bantam-, Feder-, Leicht-, Welter-, Halbschwer- und Schwergewicht, die 112, 118, 126, 135, 147, 160 und 175 oder mehr englischen Pfunden entsprechen.
Auch am Abend haben wir wieder Zutritt zu den Kojen. Die Nacht ist bereits hereingebrochen, aus dem Rund der gedeckten Arena tönt das dumpfe Brausen eines vieltausendfachen Stimmenlärms, aber in den Gängen und Zellen des Traktes, wo sich die Boxer auf den Kampf vorbereiten, ist es fast feierlich, beklemmend still. Ein durchdringender Geruch nach Eukalyptusöl und Medikamenten hängt in der heissen Luft. In jeder Zelle liegt auf dem flachen Holzschragen, nur mit einer kurzen Trainingshose bekleidet, reglos wie eine gefällte Basaltstatue, der Boxer. Um ihn bemüht sich sein Pfleger. Dieser hat an der rechten und linken Längskante des Schragens in regelmässigen Abständen etwa fingerlange Abschnitte von weissen Leukoplaststreifen befestigt, die er nun einen nach dem andern pflückt, um damit die Hände des Boxers zu bandagieren. Dann werden Rist, Knöchel und die untere Partie des Schienbeins mit elastischen Binden umwickelt, die Ferse hingegen freigelassen. Schliesslich wird das Geschlecht mit der Metallschale bedeckt und diese aufs sorgfältigste befestigt; denn ihr Verrutschen wäre gleichbedeutend mit dem augenblicklichen Unterbruch des Kampfes.
Bis dahin haben sich die Dinge, von Einzelheiten abgesehen, nicht viel anders abgespielt als bei den Vorbereitungen für einen Boxkampf westlichen Stils. Nun aber beginnt ein Zeremoniell, das sich in beinahe kultischen Formen abwickelt und deutlich den religiösen Ursprung des Thai-Boxens erkennen lässt.
Denn nun werden um die muskulösen Oberarme des jungen Mannes Streifen aus feinem Linnen, in die man ein Amulett verbirgt, gewickelt. Um die Stirn legt man ihm einen Reif oder Kranz, der hinten in zwei abstehende, in gelbe Seidenquasten auslaufende Enden mündet. Schliesslich verhüllt man seine nur von einer blauen Boxhose bedeckte Nacktheit mit einem Mantel aus leuchtend bunter Seide. Geschmückt wie ein Opferstier wird der Achtzehnjährige, der während der ganzen Prozedur keine Miene verzog und keinen Laut von sich gab, in die Arena geführt.
In dem weiten Rund der Halle ist das Stimmengeschwirr erstorben, und die Musik setzt ein. Das Orchester besteht aus einem Flötisten, zwei Fausttrommlern und einem Zimbelschläger, die eine monotone, aber dem Ohr angenehme Marsch- oder Tanzweise spielen.
Wenn der Boxer in der Nähe des Rings angelangt ist, kniet er nieder, nimmt dreimal etwas Staub von der Erde und streut ihn auf das bekränzte Haupt. Dann betritt er den Ring.
Das nach westlicher Art mit Seilen abgegrenzte Geviert hat in zwei entgegengesetzten Ecken Pfosten, von denen der eine rot, der andere blau gestrichen ist. Rot und blau sind auch in jedem Falle die Shorts der beiden Kämpfer. Die thailändische Sitte, jede wichtige Verrichtung mit Blumengewinden auszuzeichnen, kommt auch hier zu ihrem Recht: Die Pfosten sind mit zierlich geflochtenen Kränzen aus Tuberosen und andern Blüten behängt, und dem ersten Boxer, der den Ring betritt, werden mit feierlicher Gebärde zwei Girlanden aus frischen Blumen überreicht. Er hängt sich die eine um den Hals und verehrt die andere seinem Gegner, sobald dieser auf dem Kampfplatz erscheint.
Nun setzen sich die Boxer in die Pfostenecke des Rings. Die beiden Pfleger, auf die jeder von ihnen Anrecht hat, bemühen sich um ihre Schützlinge. Sie stülpen ihnen die Boxhandschuhe über, giessen ihnen Wasser über Gesicht und Brust, befächeln sie mit Handtüchern – ein Prinz kann nicht devoter umsorgt werden.
Auf ein Gongzeichen erheben sich die Gegner und betreten die Kampffläche.
Was sich nun abspielt, ist für den an Sport und Kampf wenig Interessierten der bei weitem schönste Teil des Abends. Denn nachdem die Boxer ihre bunten Mäntel abgeworfen haben, lassen sie sich, immer noch mit dem Stirnreif geschmückt, auf die Knie nieder, um zu beten. Dabei halten sie die von den Lederfäustlingen umschlossenen Hände zuerst in Augenhöhe, recken sie dann steil empor, um schliesslich den Oberkörper mit *einem* Ruck vornüberzuwerfen, so dass die Stirn den Bretterboden berührt. Das wiederholt sich dreimal, wobei jede einzelne der im Zeitlupentempo ausgeführten Bewegungen von grosser Anmut zeugt.
Nach dem Gebet beginnt der Tanz.
Die ersten Tanzfiguren werden kauernd ausgeführt und beschränken sich auf ein leises Drehen und Schaukeln des Oberkörpers aus den Hüften. Dann wird der ganze Torso in die Bewegung einbezogen, die Schulterblätter beginnen unter der seidig-braunen, von Salböl glänzenden Haut zu spielen, die Brustmuskeln schwellen an und ab, allmählich kommen auch die Arme und Fäuste ins Spiel.
Die Musik wird nun um eine Spur leidenschaftlicher, die Tänzer gehen aus der Hockstellung ins Knien über, stellen ein Bein rechtwinklig vor, während das andere senkrecht in die Höhe ragt. Nun erheben sie sich und führen ein paar gemessene Tanzschritte aus.
Nachdem der Rhythmus der Begleitmusik noch rascher, wilder geworden ist, verwandelt sich der Tanz, ohne dass man des Übergangs gewahr geworden wäre, in eine Art Schattenboxen. Die runden und weichen Bewegungen der Arme und Fäuste werden zu fingierten Schlägen, die Tanzschritte nehmen die Form von Fuss- und Kniestössen an, der verträumte Ausdruck der Gesichter wird hart und entschlossen, die während der ersten Phasen des Tanzes halbgeschlossenen Augen blitzen vor Kampfeslust.
Auf ein neues Zeichen bricht der in einen Scheinkampf ausgeartete Tanz jäh ab. Die beiden Gegner treten sich in der Mitte des Rings gegenüber, der Schiedsrichter gesellt sich zu ihnen, murmelt ihnen etwas, was wohl den Kampfregeln gleichkommt, ins Ohr, dann begeben sie sich zu den Pflegern, entledigen sich ihres Kopfputzes und warten, zwei zum Sprung bereiten Panthern gleich, auf den «Chok»-Ruf, der den Beginn des Kampfes bedeutet.
Mit einem Schlag verwandeln sich die knabenhaft anmutigen Wesen in rabiate Draufgänger. Die Fäuste, die sich eben noch im Rhythmus der Musik gewiegt hatten wie Lotosblumen im Abendwind, trommeln nun erbarmungslos auf Brust und Schultern des Gegners, und zu noch härteren Schlägen holen Knie, Waden und Fersen aus.
Wenn nach fünf Runden der Sieger proklamiert wird, prosterniert er sich viermal hintereinander nach den vier Himmelsrichtungen, um im Gebet für den Sieg zu danken. Der Unterlegene hingegen sucht unbemerkt seine Zelle zu erreichen. Auf seiner nackten Brust glänzen Hunderte von Schweisstropfen wie ein kostbares Geschmeide. M.G.

oxer in seiner Koje

bauwerke aus atomen

SINNBILD DER CHEMIE
TEXT HERBERT W. FRANKE

Das menschliche Auge erfasst nur einen kleinen Teil der Welt. Als Leeuwenhoek das Mikroskop erfand, bedeutete das für die Naturforschung einen gewaltigen Impuls; das Faszinierende für weitere Kreise war aber nicht so sehr der wissenschaftliche Fortschritt als die Erkenntnis, dass unsere Welt auch in den kleinen Dimensionen ungeahnte Reichtümer birgt. Doch selbst die leistungsfähigsten Instrumente, Elektronen- und Feldionenmikroskope, vermochten sie nicht auszuschöpfen. Noch kleiner, keinem Abbildungsverfahren mehr zugänglich, liegt dahinter eine weitere Vielfalt von Gestalten – die der Moleküle.

Die Physiker und Chemiker wussten schon lange, dass das, was sie als Verbrennung, Niederschlag oder Korrosion, kurzum als stoffliche Umsetzung untersuchten, eigentlich Geschehnisse zwischen winzigen Einheiten sind, die aus einigen oder auch mehreren Atomen bestehen. Alles, was dabei zu beobachten ist, Wärmeabgabe, Farbumschläge und dergleichen, beruht auf ihren Veränderungen. In diesem winzigen Etwas, dem Molekül, sind die Geheimnisse des Stofflichen versteckt. Es ist der Schlüssel zur Chemie.

Eine kausal fundierte Naturwissenschaft begnügt sich nicht mit der Beschreibung von Tatsachen – sie sucht sie auch zu begründen. Und dazu war es notwendig, genau zu wissen, wie die Bauwerke aus Atomen aussehen, was für Eigenschaften sie haben. Doch das nächstliegende Mittel, die Mikroskopie, versagte. Bis in jene Dimensionen, bei denen das Molekül seine Details preisgeben sollte, reicht sie nicht. Sie kann es nicht, weil die Wellenlänge ihres Mediums, des Lichtes, grösser ist als die Abstände der Atome. Diese liegen etwa bei einem Zehntel eines Millionstelmillimeters. Für solche Feinheiten ist das Abbildungsmedium Licht gewissermassen zu grob. Selbst das Elektronenmikroskop, das mit viel kürzeren Wellen arbeitet, ist überfordert. Dieser Weg zum Molekül ist also verschlossen.

Trotzdem standen die Chemiker dieser Situation nicht blind gegenüber. Es gibt eine Menge Erscheinungen zu beobachten, aus denen man Rückschlüsse auf die submikroskopischen Vorgänge ziehen kann. Man registriert etwa, welche chemischen Elemente bei einer Umsetzung verbraucht oder freigesetzt werden, und erwirbt dadurch Wissen über die Art, wie die Atome im Molekül zusammenhängen. Man misst die umgesetzte Wärme und erfährt dadurch etwas über die Stärke der Verbindungen. Auf diese Weise reicherte sich das Molekül allmählich mit Eigenschaften an. Es war kein formloses Phantasiegebilde mehr, sondern gewann Gestalt.

Inzwischen machte auch die Theorie Fortschritte. Sie zeigte, dass es vor allem die Elektronen sind, die kleinsten Teilchen des elektrischen Stroms, die tonangebend bei den chemischen Umsetzungen sind. Sie erweisen sich als erstaunlich wandlungsfähig: Sie bilden so etwas wie Wolken, oft kugelige, manchmal eiförmige, oft auch von komplizierterer Gestalt. Diese Wolken schliessen die Atomkerne in sich ein – sie sind sozusagen der Kitt, der sie zusammenhält. Man muss sich Moleküle somit als Punktmuster aus Atomkernen vorstellen, von einem Gespinst aus Elektronenwolken überlagert.

Das bestätigte auch eine Methode der chemischen Strukturforschung, die unter den anderen immer mehr an Bedeutung gewonnen hatte: die Röntgenbeugungsanalyse. Das Prinzip ist recht einfach. Man schiesst ein Bündel Röntgenstrahlen durch eine Probe der Untersuchungssubstanz und fängt es dann auf Photofilm auf. Was dabei zum Vorschein kommt, sind Ornamente aus Punkten und Linien, verschieden je nach der Natur des Stoffes. Es zeigt sich also, dass die Röntgenstrahlen nicht geradlinig durch die Substanz gehen, sondern aus ihren Bahnen gelenkt, der Physiker sagt: gebeugt, werden. Was dabei geschieht, wird besonders an Kristallen klar, die man als Moleküle aus sehr vielen Atomen ansehen darf. Die Atomkerne bilden völlig regelmässige Punktmuster, etwa so wie die Kreuzungspunkte der Linien von kariertem Papier, nur ins Räumliche ausgedehnt. Die Striche in den Beugungsaufnahmen sind dann einfach als Spiegelung an den Punktreihen zu deuten.

Ganz so problemlos ist die Sache natürlich nicht. Schon bei einfach aufgebauten Kristallen treten vielfache Spiegelungen übereinander, und bei komplizierteren sind sie kaum zu entwirren. Aus diesen Mustern aber muss dann auf die wirklichen Anordnungen zurückgerechnet werden, und diese Rechnungen sind langwierig. Automatische Apparaturen und elektronische Datenverarbeitungsmaschinen haben hier aber eine sehr günstige Lage geschaffen. Ihnen ist es zu verdanken, dass heute der Aufbau von vielen geradezu riesigen Molekülen bekannt ist – etwa der von Enzymen und anderen organischen Wirkstoffen.

Das Ziel dieser Untersuchungen, den Aufbau, kann man durch Abstände und Winkelmasse beschreiben, durch Tabellen und durch Formeln. Natürlich ist es auch möglich, auf Grund dieser Angaben ein Bild zu entwerfen. Seinerzeit, als nur verhältnismässig einfache Verbindungen bekannt waren, geschah das nur für Lehrzwecke. Chemiker hatten es nicht nötig, sich untereinander mit solch primitiven Mitteln zu verständigen. Das änderte sich aber, als immer grössere, immer kompliziertere Moleküle aufgeschlüsselt wurden. Wenn es darum geht, wie sich eine doppelt gewendelte Kette zu einer tertiären Form zusammenknäuelt, dann kann auch der beste Kenner nur schwer sich eine Vorstellung aus lauter Massangaben und Formeln bilden. Immer mehr Fachleute gingen dazu über, das Ergebnis ihrer Strukturanalysen als nachgebautes, vergrössertes Modell wiederzugeben. Das Bild des Moleküls wurde salonfähig.

Freilich hat ein Modell seine Grenzen: die Wirklichkeit – das sind Verteilungen von Elektronen, kurzlebige, dahin-

Fortsetzung Seite 646

Aufbau des Tridymits, einer Modifikation von SiO_2.
Photo: Zeiss-Contarex

Das Arrangement der oktaedrischen Einheiten aus Calcium und Sauerstoff innerhalb des Calciumsilicats Ca_3SiO_5. Darstellung: Herbert Pothorn, Montage: Harald Hager

Die Maschenanordnung des synthetischen Molekularsiebes A. – Nach R. M. Barrer, Photo: Zeiss-Contarex

Das Fadenmolekül des Kunststoffs Polyacrylsäuremethylester. Kalottenmodell: Leybold, Köln-Bayental

Molekül der metallorganischen Verbindung Di-Salicylaldehyd-Äthylendiimin – Co^{II}. Farbdarstellung: Harald Hager nach Leybold, Köln-Bayental ▶

Elektronendichtediagramm von Insulin.
Zeichnung: Harald Hager nach F. Sanger

Räumliche Darstellung von Wal-Myoglobin,
dem Blut-Eiweiss verwandt.
Zeichnung: Harald Hager nach J. C. Kendrew

huschende Wolken, Subsummierungen von Schwingungen. Sie präsentieren einen Zustand, der wenig mit dem unserer greifbaren Materie zu tun hat. Sie sind nicht sichtbar, haben keine Farben, keine festen Grenzen – jene Anhaltspunkte, an die sich unser Sichteindruck hält. Muss das, was man von Molekülen wiederzugeben versucht, nicht notwendigerweise ein falsches Bild vermitteln?
So schlimm ist es glücklicherweise nicht. Denn Moleküle haben auch andere Eigenschaften, die einer vergrösserten Darstellung sehr gut zugänglich sind – die geometrischen. Ein Modell aus kleinen, mit Stäbchen verbundenen Kugeln ist kein Molekül, auch kein vergrössertes, aber dafür gibt es die Anordnung seiner Kerne einwandfrei wieder. Will man darüber hinaus noch die Elektronenwolken darstellen, so kann man das beispielsweise durch eine Zeichnung tun, in der sie genau gemäss ihrer wirklichen Dichte durch Punktierung gekennzeichnet sind. Durch räumliche Modelle lassen sich wolkenartige Gebilde nicht darstellen, und darum wählt man eine bestimmte mittlere Dichte der Elektronenverteilungen als Grenze. Manche Molekularanordnungen sind so kompliziert, dass man grössere Einheiten herausgreifen muss, Tetraeder oder Vielecke, wenn die Übersicht über das Bauprinzip noch möglich sein soll.
Ausser diesen wenigen Konventionen steckt in den Bildern aber keine Willkür. Die automatischen Verfahren arbeiten folgerichtig und unbeeinflusst von menschlicher Subjektivität. In ihrer modernsten Form geben sie die Elektronenverteilungen sogar selbsttätig in einer Art Höhenlinienbild wieder. Damit sind wir aber unversehens zu einem Abbildungsverfahren zurückgekommen. Handelt es sich hier wirklich um etwas, was der Mikroskopie gleichzustellen ist? Ein Einwand dagegen betrifft die Kompliziertheit der Umsetzung, aber er ist nicht stichhaltig: Die Bildeindrücke, die uns bewusst werden, gehen einen noch viel umständlicheren Weg. Da trifft ein anderer schon eher zu: Das Bild ist ein Überlagerungsbild. Es beruht darauf, dass sich ein Detail der Anordnung sehr oft wiederholt. Die Einzelbilder wirken dann zusammen und ergeben den ersten Schritt der Vergrösserung. Erst dadurch ist es möglich, in diese auf normalem optischem Weg nicht erfassbaren Dimensionen einzudringen. Diese Methode bringt es mit sich, dass Einzelheiten des Musters, beispielsweise Störungen im Kristallgitter, nicht zu sehen sind. Das ist aber in diesem Fall kein Nachteil, denn es geht ja um die normale Form und nicht um Ausnahmen.
Die Gestalten der Moleküle haben sich als viel aufschlussreicher erwiesen, als man hoffen durfte. In vielen Fällen ist der Wunsch der Strukturforscher – nämlich durch die Molekülform äusserliche Materialeigenschaften zu erklären – augenfällig erfüllt. So bestehen beispielsweise Faserstoffe aus langen Atomketten, feste Schmiermittel aus leicht trennbaren Schichten, Kautschuk und Kunstgummi aus Knäueln, die sich beim Geraderichten um ein Vielfaches verlängern. Manchmal ist die Entsprechung geradezu verblüffend: Jedes Stück Polyesterharz ist praktisch ein einziges riesiges Molekül, das ein räumliches Geflecht bildet und seine elastische Festigkeit erklärt. Und gewisse Filterstoffe, mit denen man Gase voneinander trennen kann, heissen sogar Molekularsiebe, weil ihr Grundgerüst ein Netz mit weiten Maschen ist, in dem sich bestimmte Moleküle fangen.
Selbstverständlich werden auch manche prinzipiellen Unterschiede chemischer Verbindungen deutbar. Die schon erwähnten anorganischen Kristalle sind meist einfache räumliche Gitter aus kugelförmigen Einheiten; man kann daher leicht eben begrenzte Stücke von ihnen abspalten. Bei typisch organischen Verbindungen dagegen sind die Atome mit ihren Elektronenwolken meist zu kürzeren oder längeren Ketten verschmolzen. Ob solche Ketten einfach oder verzweigt sind, hat vor kurzem eine grosse Rolle in der Diskussion über Abwasserfragen gespielt. Die Mikroorganismen der Bäche und Flüsse können nämlich nur unverzweigte Ketten, wie sie auch die Natur hervorbringt, abbauen. Die verzweigten Ketten mancher Waschmittel blieben daher viel längere Zeit erhalten und waren daran schuld, dass sich die Wasserwege mit einer schmutzigen Schaumschicht bedeckten. Erst seitdem man für Waschmittel nur noch unverzweigte Moleküle verwendet, hat sich das wieder gebessert.
Einen der grössten Triumphe hat die chemische Modellvorstellung bei der Erklärung der Gen-Funktion gefeiert. Es stellte sich heraus, dass die vererbbaren Eigenschaften alles Lebendigen in Molekülen verschlüsselt sind. Der Code benützt vier Symbole, einfache Moleküle, durch deren Reihenfolge in der Kette die Art der körpereigenen Eiweissstoffe ausgedrückt ist. Die Kette ist mit einer anderen gleichwertigen verbunden, beide sind schraubig verdreht. Bei der Zellteilung trennen sich beide und bauen dann, jede für sich, aus den Nährlösungen ihre Gegenstücke von selbst wieder auf.
Das Bild des Moleküls hat also ausserordentlichen Wert als Denkhilfe – genauso wie die Vorstellungen, mit denen wir sonst im Leben operieren. Über dem Nutzen vergisst man aber leicht, dass sie noch mehr sind: Einblicke in eine Dimension unserer Welt, die bis vor kurzem für unser visuelles Vorstellungsvermögen leer sein musste. Unser Formwissen hat sich wieder einmal um eine Klasse von Dingen bereichert, die nirgends anderswo ihresgleichen finden. Es ist vielleicht ungewohnt, aber nicht verboten, diese Gestalten, die da zum Vorschein kommen, aus einer anderen Sicht zu betrachten – aus der des Eindringlings in unbekanntes Gelände, das durch seine bizarre geometrische Vielfalt besticht. Damit ändert sich aber gleichzeitig die Aufgabe der Darstellung. Für den Wissenschafter genügt die Andeutung, eine Skizze, ein schnell zusammengebautes Modell, in denen sich der ornamentale Reiz dessen, was sie darstellen, nur ahnen lässt. Auf diese Ahnung darf aber nur der Fachmann hoffen, dessen Vorstellungsvermögen an ähnlichen Aufgaben geübt ist. Um breiteren Kreisen zu zeigen, dass das, was die Naturwissenschafter in den molekularen Bereichen entdeckt haben, auch von seiner reinen Form her interessant ist, war es nötig, in der ganzen Welt die seltenen Beispiele für Darstellungen zu suchen, in denen ihre Struktur graphisch einwandfrei erfasst, gewissermassen als Kunstform wiedergegeben ist.
Damit entfernen wir uns zwar zunächst von der wissenschaftlichen Fragestellung, der diese Arbeiten entsprangen, aber im Kreise kehren wir doch wieder zu ihr zurück. Diejenigen Antriebe, die das Interesse an einem Gegenstand oder einem Wissensgebiet entfachen, sind nämlich ursprünglich nur selten der Wissensdrang, der Wunsch, der Welt Neues an Erkenntnissen zu schenken. Viele Mineralogen haben angegeben, dass sie vorerst von der Schönheit der Kristalle begeistert waren und erst später in die Aufgabe der Forschung hineinwuchsen. Die Faszination des Schönen, das Abenteuer der Begegnung mit dem Unbekannten, des Eindringens in fremdartige Welten voller Wunder: das alles stand bei vielen, vergessen oder uneingestanden, am Beginn der ernsthaften Forschung. Das bedeutet beileibe nicht die Forderung, von nun an Naturwissenschaft auf einer emotionalen Ebene zu betreiben. Wer erst einmal in ihre Probleme eingedrungen ist, braucht diese Unterstützung nicht. Den anderen aber sollte der Reiz dessen nicht verschwiegen werden, was sie ans Licht gebracht hat. Chemie gilt als eine nüchterne, eine trockene Wissenschaft. Und doch verdient sie es, im Gespräch zu sein wie Geschichte, Kunst oder Literatur – auch sie hat Geschichte gemacht. Und gerade deshalb braucht sie junge, begeisterungsfähige Menschen, die zu ihr hinfinden, Menschen, die in ihren seltsamen Mustern einen Sinn und eine Forderung zugleich erblicken – die Forderung, ihren Geheimnissen nachzuspüren.

DAS WORT

LITERARISCHE BEILAGE ZU «DU-ATLANTIS» 7. JAHRGANG NR. 8 AUGUST 1966

IN DIESER BEILAGE:

Der Deutschschweizer und seine Literatur

Brief an einen welschen Freund

VON MANFRED GSTEIGER

Die folgenden Betrachtungen wurden zunächst mit dem Blick auf die französische Schweiz geschrieben. Sie versuchen, dem Gesprächspartner von jenseits der Saane einige Grundtatsachen unseres literarischen Lebens in Erinnerung zu rufen: dass es in der Deutschschweiz auch abgesehen von Frisch und Dürrenmatt bedeutende Literatur gibt; dass diese Literatur nicht in erster Linie «schweizerisch» sein kann, selbst wenn sie es dann und wann möchte, sondern deutsche Literatur sein muss; dass das Verhältnis des Deutschschweizers zu seiner Literatursprache und zum grossen Sprachgebiet, dem er angehört, jedoch viel komplizierter und komplexer ist als dasjenige des Welschschweizers zum Französischen und zu Frankreich. Das sind Dinge, die man in der Romandie oft nicht bedenkt, wenn von der Deutschschweiz und ihrer Kultur die Rede ist. Aber bedenkt man sie bei uns genügend? Bedenkt man sie in Deutschland? Wenn man so fragt, so zeigt sich vielleicht, dass manches von dem, was zum «welschen Freund» gesagt wird, uns selber angeht. Und darin liegt ja auch ein Sinn des Gesprächs: dass man, indem man sich dem anderen erklärt, über sich selber klarwerden muss. Die Schweiz gibt uns die Möglichkeit zu einem solchen Dialog. Das ist eine ihrer Chancen – eine unserer Chancen. So möchte der folgende Versuch verstanden sein.

Im Jahre 1959 erschien im Verlag «Nuova Accademia» in Mailand in der von Antonio Viscardi herausgegebenen Reihe «Storia delle letterature di tutto il mondo» ein Band, der das literarische Schaffen der Schweiz behandelt. Er heisst «Storia delle quattro letterature della Svizzera» und wurde verfasst von dem Tessiner Guido Calgari, der Professor an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich ist. Wir haben es bei diesem Buch mit der neuesten Gesamtdarstellung der schweizerischen Literatur zu tun. Der schweizerischen Literatur? Nein, sondern der «vier Literaturen der Schweiz». Im Jahre 1910 nannte sich das Standardwerk von A. Jenny und Virgile Rossel noch «Geschichte der schweizerischen Literatur». Dieser Titel könnte Anlass zum Missverständnis geben, es existiere so etwas wie eine schweizerische Literatur; in der Tat bestehen zwischen den verschiedenen Sprachgebieten der Eidgenossenschaft zahlreiche geistige und psychologische Verwandtschaftsbeziehungen – Ramuz und Gotthelf sind sich näher als Ramuz und Proust –, und auch kultureller Austausch findet seit dem 18. Jahrhundert immer wieder statt – wir brauchen nur an Gelehrte wie Fritz Ernst oder, von der Welschschweiz her, an Charly Clerc zu erinnern; aber die «schweizerische Literatur» ist, wie sogar Fritz Ernst zugeben musste, deswegen doch noch lange keine Institution, sondern höchstens eine Idee. Heute stehen wir also, ehrlicher und eindeutiger, dazu, dass es in unserem Land, das ein politischer und wirtschaftlicher Organismus, aber keine kulturelle Einheit ist – und es auch nicht sein will! –, vier Literaturen gibt, eine deutschschweizerische, eine welsche, eine italienische und eine romanische. Vier schweizerische Literaturen also? Nein, auch das können wir nicht sagen. Drei von ihnen sind Bestandteile grosser europäischer Literaturen. Das ist eine Tatsache, die wir gerade in bezug auf die deutschschweizerische Literatur nie ausser acht lassen dürfen, auch wenn hier, aus verschiedenen Gründen, die Verhältnisse komplizierter sind als in der französischen und in der italienischen Schweiz.

Bekanntlich ist jeder Deutschschweizer a priori zweisprachig: neben und nach dem alemannischen Dialekt, seiner eigentlichen Muttersprache, lernt er «Hochdeutsch», die Sprache, die der Welsche «le bon allemand», er selber aber meist «Schriftdeutsch» nennt. In dieser unterschiedlichen Bezeichnung zeigt sich eine wichtige Nuance: für den Deutschschweizer ist das Hochdeutsch nicht einfach das «gute Deutsch» – für bestimmte Bezirke des Lebens und des Ausdrucks ist ihm nämlich seine Mundart so «gut», wenn nicht «besser», als das Hochdeutsche –, sondern es ist für ihn im wesentlichen die Schriftsprache. Schriftsprache heisst aber auch Literatursprache. Die Literatursprache des Deutschschweizers ist das Hochdeutsch. Nun besteht freilich eine gewichtige Ausnahme, nämlich die deutschschweizerische Mundartliteratur. Diese ist quantitativ auch heutzutage von erheblicher Bedeutung. In qualitativer Hinsicht kann man das von ihr aber weniger sagen. Es gibt einige Lichtpunkte, ich nenne etwa die im Brienzer Dialekt geschriebenen Gedichte von Albert Streich (1897 bis 1960), echt poetische Gebilde, in denen sich Naivität und Kunstverstand verbinden. Aber solche Fälle sind verhältnismässig selten. Die deutschschweizerische Mundartliteratur ist in unserer Zeit weitgehend Ausdruck folkloristischer Bestrebungen geworden, und der «Heimatstil», der ihr allzuoft den Stempel aufprägt, hat meist recht wenig mit Stil zu tun und versteht Heimat oft nur noch als Liebe zu den wohlvertrauten Bildern der Vergangenheit.

Dafür ist der Beitrag der deutschen Schweiz zur deutschen Literatur um so bedeutender. In der Vergangenheit leisteten diesen Beitrag Ulrich Bräker (der «arme Mann im Tockenburg», der im 18. Jahrhundert eine der bedeutendsten Selbstbiographien der deutschen Literatur schrieb), Johann Jacob Bodmer (der Zürcher Kritiker und Übersetzer, der am Beginn des deutschen Sturm und Drang steht), Albrecht von Haller (zu seiner Zeit eine europäische Berühmtheit und Begründer eines neuen Naturgefühls in der Dichtung), Conrad Ferdinand Meyer (als Lyriker wohl der bedeutendste Symbolist der deutschen Literatur), Jeremias Gotthelf und Gottfried Keller, die beiden grossen Realisten, um nur einige zu nennen. In der Gegenwart sind die zwei bedeutendsten deutschsprachigen Dramatiker, Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt, Schweizer. Aber neben ihnen sind andere zu nennen: Carl Spitteler, 1919 Nobelpreisträger für Literatur, dessen episches Hauptwerk «Der Olympische Frühling» zwar etwas Staub angesetzt hat, dessen Prosaschriften aber zu einem guten Teil sehr lebendig geblieben sind; der bedeutende Zürcher Lyriker Albin Zollinger (1895–1941); der Innerschweizer Meinrad Inglin (geboren 1893), der in seinem Hauptwerk, dem Roman «Schweizerspiegel», mit überlegener und zurückhaltender Kunst unser Land zur Zeit des Ersten Weltkriegs schildert; der in Genf lebende Ludwig Hohl (geboren 1904), dessen denkerische Bemühungen einen scharf zutreffenden Prosastil formen; der aus Biel stammende Robert Walser (1878–1956), in seinen Romanen und

Geschichten unbestreitbar einer der grössten Meister der deutschen Sprache der ersten Jahrhunderthälfte, der Lyriker Urs Martin Strub (geb. 1910). Das sind nur einige Beispiele, und unsere Aufzählung ist alles andere als vollständig. Aber sie lässt doch eines deutlich werden: das Gewicht des Beitrags der deutschen Schweiz zur deutschen Literatur. Es wäre undenkbar, diesen Beitrag in einem knappen Nachtrag zu einer «Geschichte der deutschen Literatur» darzustellen, wie es in französischen Literaturgeschichten zu Unrecht oft für die Literatur der französischen Schweiz geschieht: Seit dem 18. Jahrhundert wird die deutsche Literatur zu einem nicht unbedeutenden Teil in der deutschen Schweiz gemacht.

Und dennoch ist, im Gegensatz zum Verhältnis der französischen Schweiz zu Frankreich, das Verhältnis der Deutschschweiz zu Deutschland nicht nur politisch, sondern auch literarisch sehr ambivalent. Zunächst ist hier nochmals auf die Sprache zurückzukommen: die Stellung des Hochdeutschen als Literatursprache beeinflusst die geistige Haltung des deutsch schreibenden Schweizers, indem es zwischen seinem Denken und seiner Äusserung eine zusätzliche Barriere aufrichtet. Mit andern Worten: das Verhältnis des Deutschschweizers zu seiner Schriftsprache ist distanzierter als dasjenige des Deutschen oder auch als dasjenige des Westschweizers zum Französischen. Es ist zugleich aber auch literarischer. Das kann sich auf zwei ganz verschiedene Arten äussern: in sprachlicher und stilistischer Nachlässigkeit, Mangelhaftigkeit, ja sogar in ungenügender Beherrschung der hochdeutschen Grammatik und Syntax (es gibt unter den deutschschweizerischen Autoren Beispiele dafür, auch heute!) oder aber in ausserordentlicher sprachlicher Sorgfalt: der Schriftsteller schreibt bewusst «literarisch», er wird zum sprachlichen Puristen und Perfektionisten (auch an solchen Beispielen fehlt es nicht; es ist kein Zufall, dass ein Artist wie Conrad Ferdinand Meyer Schweizer war). Damit hängt eine oft festgestellte konservative Grundhaltung vieler deutschschweizerischer Autoren zusammen, die sich auch im Sprachlichen manifestiert. Nicht selten ist es so, dass sich in der Literatur der deutschen Schweiz die sprachliche Überlieferung – im guten und im schlechten Sinn – reiner und länger erhält als in Deutschland, wo die Literatursprache stets dem Einfluss der hochdeutschen Alltags- und Umgangssprache ausgesetzt ist. Auch in stilistischer Hinsicht ist die Experimentierlust südlich des Rheins im allgemeinen gemässigter, was sich heute etwa im Bereich der Lyrik recht deutlich zeigt. Und der gerade in Deutschland vielzitierte «konkrete» Poet Eugen Gomringer stammt bezeichnenderweise aus Südamerika. Ohne die Deutschschweiz auf die Rolle eines konservativen Wächters festzulegen – denn in der Tat hat sie auch immer wieder sehr unkonventionelle, ja widerborstige Geister hervorgebracht –, kann man ihre bewahrende und mässigende Funktion innerhalb der deutschen Literatur nicht leugnen.

Das distanzierte Verhältnis des Deutschschweizers zu seiner Literatursprache – man kann es auch ein gebrochenes Verhältnis nennen – spiegelt sich, positiv gesehen, in der Tatsache, dass der Anteil der Deutschschweiz an der grossen deutschen Essayistik und wissenschaftlichen Prosa besonders stark ist. Ich nenne aus der Vergangenheit nur die Basler Johann Jakob Bachofen (1815–1887) und Jacob Burckhardt (1818–1897), beide nicht nur hervorragende Gelehrte, sondern auch sprachmächtige Schriftsteller. Im Jahre 1929 veröffentlichte Eduard Korrodi unter dem Titel «Geisteserbe der Schweiz» eine (1943 in neuer Auflage erschienene) Anthologie wissenschaftlicher und kritischer Prosa der deutschen Schweiz von Haller bis zur Gegenwart; an ihr lässt sich der Reichtum und die unverminderte Aktualität dieser in gewisser Hinsicht «typisch» deutschschweizerischen Tradition ermessen. Aus unserem Jahrhundert seien nur einige Namen erwähnt: der Psychologe Carl Gustav Jung, der Zoologe Adolf Portmann, der Historiker und Essayist Carl J. Burckhardt, die Literaturhistoriker Emil Staiger, Walter Muschg, Fritz Ernst und Karl Schmid, der Essayist und Lyriker Max Rychner, der Kritiker Werner Weber: eine noch in ihrer Unvollständigkeit imposante Reihe schöpferischer Geister und bedeutender Stilisten.

Was ich das gebrochene Verhältnis der deutschen Schweiz zur deutschen Literatur genannt habe, zeigt sich eindrücklich dort, wo sich Kultur und Politik überschneiden. Wir dürfen nie vergessen, dass die Schweiz ihre Existenz einer Trennung verdankt: derjenigen der Alten Orte vom Deutschen Reich. Dieses Bewusstsein ist, bei allen kulturellen Verbindungen, die nach Deutschland laufen, gerade in der deutschen Schweiz mehr oder weniger stets vorhanden, und es hat sich in den Jahren zwischen 1933 und 1945 in vielen Fällen zu einer wahren Feindschaft gegen Deutschland gesteigert. Aus dem Zwang der Notwendigkeit wurde damals unter dem Stichwort der «Geistigen Landesverteidigung» weitherum eine kulturelle Autarkie vertreten, die sich auf die Literatur der Deutschschweiz nicht nur positiv auswirkte. Mit dem Ende des Krieges wurden die alten Verbindungen zu Deutschland allmählich wieder aufgenommen. Max Frisch (Jahrgang 1911) gehört zu der Generation, die sich den Weg ins weitere deutsche Sprachgebiet und darüber hinaus an eine weltweite Öffentlichkeit bahnte.

Das erste Theaterstück Frischs – das Schauspiel «Nun singen sie wieder» – wurde 1945 am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführt, auf jener Bühne also, die während der Nazizeit in vorbildlicher Weise die freie deutsche Theatertradition wachgehalten hatte. Seither ist in der Deutschschweiz eine neue literarische Generation nachgerückt, deren Jugend nicht mehr durch das Erlebnis der deutschen Bedrohung, sondern durch die Nachkriegszeit, den Kalten Krieg und die Hochkonjunktur geprägt ist. Politisches Engagement, zeitkritische Auseinandersetzung und stilistische Angleichung an bekannte Vorbilder der angelsächsischen und französischen Literatur sind das Zeichen der meisten ihrer Romane und Erzählungen. Manche von ihnen erscheinen in deutschen Verlagen, fast alle versuchen, sich in Deutschland durchzusetzen, und nicht wenigen gelingt es; ich erinnere nur an Otto F. Walter, der übrigens nicht nur als Autor, sondern auch als Verleger im ganzen deutschen Sprachgebiet erfolgreich ist. Im vergangenen Jahr wurde der begehrte «Preis der Gruppe 47», eine der wichtigen Auszeichnungen der deutschen Gegenwartsliteratur, einem jungen Schweizer, dem Solothurner Peter Bichsel, verliehen. Damit sei nur angedeutet, was hier nicht weiter ausgeführt werden kann: dass die deutsche Schweiz heute wieder mehr denn je am literarischen Leben des gesamten deutschen Sprachgebiets Anteil hat und dadurch mit der modernen Weltliteratur kommuniziert.

In dieser Perspektive stellt sich die Frage nach dem Besonderen, dem «Schweizerischen», zugleich als Frage nach dem Allgemeinen. Aber auch das Umgekehrte gilt: Das Allgemeine wird sich stets nur im Eigenen zu erkennen geben, und wir werden der Welt nur dann glaubwürdig sein können, wenn wir in Kritik und Zustimmung vor uns selber glaubwürdig sind.

«Der stumme Prophet»

Zu Joseph Roths Werk

VON FRED SCHILF KURER

In der «Neuen deutschen Rundschau» erschien 1929 «Der stumme Prophet», eine Erzählung von Joseph Roth, und im gleichen Jahr eine andre vom gleichen Autor (unter dem Titel «Ein Kapitel Revolution») in der von Hermann Kesten herausgegebenen Anthologie «24 neue deutsche Erzähler». Kesten, Freund und Helfer des österreichischen Dichters, schrieb in seiner Ausgabe der Gesammelten Werke Roths, es handle sich in beiden Fällen wohl um «Fragmente aus dem verschollenen Manuskript eines Trotzki-Romans». Nun ist es Werner Lengning gelungen, aus dem in New York gehorteten Nachlass Roths drei Fassungen eines «Kargan»-Manuskriptes zu eruieren, von denen er sofort annahm, sie seien Teile des sogenannten «Trotzki»-Romans. Er hat später die zwei handschriftlichen Fassungen und das Typoskript vergleichend sortiert, fehlende Blätter gesucht, bis die langwierige Prozedur schliesslich zum gewünschten Erfolg führte, Blatt an Blatt lückenlos sich fügte. Das Ergebnis der Forschung Lengnings liegt heute vor: ein «neuer» Roman von Joseph Roth, geschrieben wahrscheinlich in den späten Zwanzigerjahren.

Joseph Roth, 1939 gestorben, ist dem Leser unserer Tage zu einem längst Vertrauten geworden. Die dreibändige Ausgabe seiner Werke ist zwar längst vergriffen, eben erst aber wurde der «Radetzkymarsch» neu aufgelegt, und der wohlfeile Auswahlband in der Reihe «Bücher der Neunzehn» hat guten Absatz gefunden.

Der Kenner des Rothschen Œuvres scheidet dieses vereinfachend in ein «Frühwerk» und ein «Spätwerk» – obwohl sich das literarische Schaffen des Autors über nur fünfzehn Jahre erstreckt – und nimmt den «Hiob» aus dem Jahre 1930 als markierende Wende.

Die Romane aus der Zeit vor dem «Hiob» sind gar keine im eigentlichen Sinne. Die Literaturkritik hat zum Teil versucht, sie als «Berichte» im Stil der «Neuen Sachlichkeit» zu deklarieren, was völlig unsinnig ist: Ludwig Marcuse nennt den Dichter in der Folge provozierend (aber mit Recht) einen «Vertreter der Unsachlichkeit». Roth, der «gelernte Österreicher» aus dem wolhynischen Grenzland, ist damals ein von den Schrecknissen des Ersten Weltkrieges, dem politischen Zerfall seiner Heimat und den darauf folgenden Wirren ganz und gar Betroffener, der sich dem alles zerstörenden Zugriff der Zeit schreibend zu entziehen sucht, ohne dadurch aber wirklich Distanz zu gewinnen. (In «Zipper und sein Vater» bestätigt er dies selber sinngemäss so.) Seine Bücher sind Konglomerate meist aus reportagehaften Aufzeichnungen, fingierten Tagebuchnotizen und romanhafter Erzählung, angefüllt bis zum Rand mit Verlorenen, Unglücklichen, Verzweifelten, Rebellen, mit jungen Menschen seiner Generation, die sich nicht mehr zurechtfinden in der Welt ihrer Väter. Das Erzähltempo ist unheimlich rasch, die Erzählweise, durch die Überfülle an Dargestelltem auf sehr engem Raum – seine «Romane» umfassen selten mehr als 120 Druckseiten – und die Verteilung desselben über eine relativ grosse Spanne Zeit, überdies oft sprunghaft. Aufs Ganze betrachtet gleichen sie (ausgenommen «Die Rebellion») der syntaktischen

Form der Ellipse: sie ruhen nicht in sich selber, sondern bedürfen der Ergänzung, einer ganzen Reihe von Ergänzungen, die, wenn der Leser das vom Autor Implizierte zu Ende denkt, fast immer und in fast jeder Beziehung Katastrophencharakter annehmen. Bücher dieser Art, das bestätigen auch die kleinen Auflageziffern von Roths Erstlingen, kamen damals schlecht an beim Lesepublikum, auch beim jungen. Überdies war Roth im Unterschied zu vielen seiner Zeitgenossen nie laut.

Roths Protagonisten sind von einer rührenden Hilflosigkeit, rettungslos preisgegeben dem Untergang und allen zerstörerischen Kräften, durchtränkt von Melancholie und Trauer. Sie finden nie zur Tat, das «Ich» in «Hotel Savoy» so wenig wie Andreas in «Die Rebellion», Tunda in «Die Flucht ohne Ende» oder der junge Arnold Zipper aus «Zipper und sein Vater».

Ohne die Relevanz der mächtig wirksamen Zeitstimmung von damals schmälern zu wollen, sehen wir heute den Hauptgrund des Versagens der Rothschen Helden doch vor allem in den Sonderlichkeiten ihres Charakters – ihrer Unentschlossenheit, ihrer Innerlichkeit, ihrem ständigen Ausweichen vor der Realität in Erinnerung, Traum und (forcierte) Imagination –, zum Teil in Widerspruch allerdings zu Roth selbst, der dazu neigt, alles Negative im Leben seiner Protagonisten als bestimmt durch ein malevolentes Schicksal und die böse Umwelt zu betrachten.

Der «Held» Roths, wie er uns aus seinem Frühwerk entgegentritt (sein «Freund» und «Gesinnungsgenosse», als den er ihn im Vorwort zur «Flucht ohne Ende» beschreibt), ist ein Anti-Held durch und durch. Kein Anti-Held im Sinne etwa eines Esch bei Hermann Broch allerdings – er ist nicht moralisch verwerflich –, sondern ein Mensch, dem zwar Verständnis für Grösse und Erhabenheit nicht unbedingt abgeht, der aber selber in der Rolle des klassischen Helden einfach undenkbar wäre.

So beschaffen ist der Held auch im «Hiob», so beschaffen bleibt er selbst dort, wo Roth später Kaiser Franz Joseph I. zeichnet (im «Radetzkymarsch») oder Napoleon (in «Die hundert Tage»). Das Grossartige des biblischen Hiob, der sich gegen die ungerechte Grausamkeit Gottes auflehnt, um gar mit ihm zu rechten, vermissen wir bei Roth ganz. Sein Hiob, der Ostjude Mendel Singer, ist ein schäbiges Nichts vor Gott, ein schwächliches, furchtsames, alt gewordenes Männchen, dessen Aufruhr nicht mehr ist als ein leises Aufmucken: er hört auf, Gott zu verehren, und geht, um ihn nur ja recht zu ärgern, Schweinefleisch essen ins italienische Viertel von New York.

Was uns besonders auffällt am «Hiob», ist Roths betont psychologisierendes Vorgehen. (Schon in «Zipper und sein Vater» meint er programmatisch, man müsse «nach dem Stoff richten, aus dem die Menschen gemacht sind», nicht nach Absichten und Taten.) Der Mensch ist nicht, wie im biblischen «Hiob», Verkörperung, Prinzip, ist auch nicht Objekt einer Machtprobe zwischen Gott und Teufel, sondern Mensch unter Menschen. Roth siedelt ihn aus seiner Umwelt nie aus um der Sichtbarmachung der Idee willen. So kommt es, dass «Hiob» wohl einer der besten Romane Roths ist, sein Hiob aber mit dem des Alten Testamentes gerade noch das widrige Schicksal gemeinsam hat.

Der Mangel an Transzendenz ist vollständig. Die Sichtbarmachung der Allmacht Gottes und seiner Gnade geschieht in dem «klappernden Wunder» der «Legende vom heiligen Trinker», das Kesten als für den in den letzten Jahren seines Lebens katholisierenden Roth so typisch findet: Menuchim, der ehemals schwachsinnige, verkrüppelte Sohn Mendel Singers, kommt als gesunder, berühmter und reicher Musiker nach Amerika, um den Vater zu sich zu holen. Ein göttliches Wunder hat sich ereignet. Roth aber, er, der immer wieder betont hat, alles hänge von der Gnade ab, geht hin und – als wollte er Gott Lügen strafen – expliziert das Wunder, die Gnade, die dem alten Juden Mendel Singer von Gott widerfährt, rein rationalistisch!

Hier wie an hundert anderen Stellen wird deutlich der Ungläubige, der Skeptiker Joseph Roth sichtbar. Und hier, im ganzen «Hiob», offenbart sich zum erstenmal in effectu der Realist Joseph Roth. Realismus, davon war schon Goethe überzeugt, ist im wesentlichen die Kunst des Unglaubens. Wer in einer Idee befangen dahinlebt, ist nicht fähig der relativierenden Haltung, ist endlich auch nicht fähig, sich liebend dem einzelnen in seiner Schwäche und Fehlerhaftigkeit zu nähern. Gerade in der konsequenten Relativierung aber und in der Psychologisierung demonstriert sich die grosse Kunst des realistischen Romanciers: unzählige Meinungen werden geäussert – aber welche ist die «richtige» des Autors? (Roth hat sich später geschmeichelt, in der Nachfolge Flauberts zu stehen, dessen Meisterschaft im konsequenten Sich-Verbergen hinter dem Werk ihn offensichtlich sehr beeindruckte.)

Einer der Lieblingsautoren Joseph Roths war der anglisierte Pole Joseph Conrad, in dessen «Lord Jim» vieles von dem, was der Österreicher zum Beispiel im 1932 erschienenen «Radetzkymarsch» an Thematischem behandelt und Gefühlsmässigem evoziert, bereits ausgebildet ist: der Mann auf der Flucht vor sich selber in den «exotischen» Osten, zu Traum und Tod; die stolze Einsamkeit des Mannes, der für die Welt kaum mehr erreichbar ist.

Der «Hiob» markiere die Wende in Roths Schaffen, haben wir gesagt. Dabei scheint uns, was Kesten so sehr betont, dass nämlich der Dichter in seiner Darstellung die zwischenmenschlichen Bindungen zugunsten der Beziehung Mensch-Gott zurücktreten lasse, beinahe irrelevant: von Beziehungen im eigentlichen Sinne können wir bei Joseph Roth ohnehin kaum je sprechen. Seine Menschen leiden fast ohne Ausnahme an Kontaktarmut – primär bedingt durch ihre Ichbezogenheit und Introvertiertheit. Der Mitmensch wird zum Nebenmenschen – gerade noch, dass sich hie und da zur Ausnahme ein Freund findet –, und bezeichnenderweise gibt es im ganzen (doch annähernd 3000 Seiten umfassenden) Werk Roths keine einzige harmonische Ehe, kein einziges glückliches Mann-Frau-Verhältnis von Dauer. Das Missverständnis ist das Gesetz, das zwischen den Geschlechtern regiert.

Was sich ändert mit dem «Hiob», ist der Ton, der Klang, der Duktus der Rothschen Prosa. Was bisher kurzatmig war, ja gehetzt, wird nun ruhig und voll; an die Stelle des knappen Umrisses tritt das Bild; die Fabel – aus den früheren Schriften mindestens teilweise verbannt – wird wieder inthronisiert, kurz: der Erzähler hat Abstand von der prekären Umweltsituation gewonnen. Das Dichterische dominiert über das Dokumentarische, die immanente über die aktuelle Seite. Endlich scheint die exemplarische Darstellung, die Roth immer angestrebt hat, zu gelingen. Mendel Singer ist Hiob, trotz seiner spezifisch Rothschen Anlage, trotz gestochenscharf gezeichneter Umgebung, trotz Zeitstimmung und -not, ist der von Gott verlassene, leidende Mensch. (Von Napoleon schreibt der Dichter, er sei nach der Schlacht von Waterloo «wie Hiob».)

Mit «Hiob» beginnt die Reihe jener gekonnten, ihrem Habitus nach stark an die realistische Schule des 19. Jahrhunderts gemahnenden Romane Roths, in denen er, unbeirrt durch modernistische Tendenzen, meist «traurige Geschichten» erzählt, in denen alles, auch die ausgelassenste Fröhlichkeit, überschattet ist vom untröstlichen Grau der Melancholie, die aber frei sind von jenem Zuviel an Emotionellem, das larmoyanten Büchern eignet. Fortgesetzt wird diese Reihe zwei Jahre später mit dem «Radetzkymarsch», dem «österreichischsten» seiner Bücher, abgeschlossen mit der «Geschichte von der 1002. Nacht», dem zweiten märchenhaft verbrämten, ironisch durchschossenen Tagtraum von der untergegangenen Monarchie. Mittendrin, eine Art ungeheurer Stilbruch, liegt «Die Kapuzinergruft» des Jahres 1938, wo Roth, durch die Not der Zeit, den «österreichischen Sturz aufwärts», die allgemeine Barbarei zutiefst verwundet, gleichsam in die erste Schaffensperiode zurückfällt. Der Zweite Weltkrieg kommt in Sicht.

Wenden wir uns jetzt dem «letzten» Roman Roths zu, dem «Stummen Propheten». Werden durch den bislang verloren geglaubten, neu gewonnenen «Trotzki»-Roman neue Perspektiven frei? Entdeckt sich uns neben dem vielgesichtigen Dichter ein neuer, unbekannter? «In der Sylvesternacht von 1926 auf 1927 sass ich mit einigen Freunden und Bekannten in Moskau im Zimmer Numero neun des Hotels Bolschaja Moskowskaja.» Der erste Satz – typisch Roth, wie er in der präzise zielenden Manier der Aventiure-Schilderer mitten in der Handlung einsetzt! – scheint auf ein Werk aus der Zeit der Entstehung seiner Erstlinge hinzuweisen. Doch dürfen wir uns durch das «Ich» nicht irreführen lassen: es entpuppt sich in der Folge nicht als das unsicher-betroffene Erzähler-Ich des Dreissigjährigen, sondern ist – vergleichbar Marlow in «Lord Jim» – eine Art unbestechlicher Dritter, dem die pragmatische Aufgabe zukommt, in (scheinbar!) objektiver Weise all das zu erzählen, was unmittelbar zum «Fall» Friedrich Kargan gehört. Das Ich, mit andern Worten, erweist sich als zum Rahmen gehörend, und der Autor steht nicht in, sondern über der Welt: das gerundete, handlungsmässig

Robert S. Gessner

durchgängige, durch kein zu starkes persönliches Engagement perturbierte Werk scheint von Anfang an gesichert.

Wer nun ist dieser «stumme Prophet»? Offensichtlich ein durch unzimperliches Aussparen und Hinzufügen, durch Psychologisierung und die Mittel der Desillusionierung des Autors verwandelter, in Friedrich Kargan umbenannter Leo Trotzki.

Roth, seit Karl Emil Franzos der erste bedeutende «westliche Erzähler mit östlichen Stoffen» (Kesten), wendet sich einmal mehr dem europäischen Osten zu, der verlorenen Weite unendlicher Ebenen, der Welt der Häfen, Grenzschenken, der poveren russischen und polnischen Siedlungen – und vor allem den uns oft so fremden, vielleicht auch deshalb unvergesslichen östlichen Gestalten. Kargan, wie der Protagonist des «Hotel Savoy», ist der «Fremde im flüchtigen Zuhause» (Ada Erhart), der Ruhelose, im Innersten Unbefriedigte, ein Mensch. der immer am falschen Ort stehen wird, weil es den richtigen für ihn nämlich gar nicht gibt.

«Ich habe eine westliche Bildung. Obwohl ich radikal bin, liebe ich die Mitte. Obwohl ich den grossen Tumult vorbereite, liebe ich das Mass. Ich kann mir nicht helfen.» Wer so spricht, ist R., ein Freund Kargans, der gleichzeitig mit ihm in die Verbannung geht, nachdem ihn Savelli (lies: Stalin) erledigt hat. R. und Kargan haben vieles gemeinsam. «Beide begannen sich in Widersprüchen zu überbieten.» Auf eine knappe Formel gebracht heisst das: sie sind zwar revolutionär in ihrem Tun und Gehaben, aber reaktionär in ihrer Gesinnung. Kargan, der europäische Intellektuelle, im Grunde zur Idylle, an einen umfriedeten Platz an der Sonne sich sehnend, kämpft – obwohl Zyniker, Verächter der Masse (für die zu kämpfen leichter ist, als mit ihr zu leben) und ungläubig – für die marxistische Gesellschaftsordnung.

Friedrich Kargan hat sich als Student in Wien aus dem Zerfall der Donaumonarchie und der Dekadenz der Bourgeoisie in die verheissungsvolle, fortschrittsfrohe Bewegung der kommunistischen Revolution gerettet, um später – «nachdem der Zweifel ihn hellsichtig gemacht hat, wissend und hoffnungslos» – festzustellen, dass er in die Irre ging: die Revolution frisst ihre eigenen Kinder. (Interessant in diesem Zusammenhang ist der Hinweis Lengnings im Nachwort zu «Der stumme Prophet» auf eine unvollständige Rede Roths, datiert Januar 1927, die die Verbürgerlichung der russischen Revolution zum Thema hat.) Es ist das tragische Schicksal Kargans, erkennen zu müssen, dass er, indem er für den Sieg der Revolution kämpfte, gegen die Konzeption derselben, gegen das Ziel, gegen den Fortschritt selbst focht. Die neue Welt, sieht er nun, war es nicht wert, dass man um sie litt: sie ist verderbter und – weil allem Humanen feindlich – schrecklicher als die alte. Kargan und sein Freund Berzenjew gehen «beide mit der stolzen Trauer stummer Propheten herum, verzeichneten sie doch beide in ihrer unsichtbaren Schrift die Symptome einer unmenschlichen und technisch vollkommenen Zukunft, deren Zeichen Flugzeug und Fussball sind und nicht Sichel und Hammer». «Gezwungen und dennoch gerne» gehen sie nach Sibirien: «Den Trost, für die Sache des Volkes verbannt zu sein, haben sie gewiss nicht mehr. Hoffen wir also, dass sie die Flucht vorbereiten», die Flucht in die «geräuschvolle Leere der Gegenwart», die für «hoffnungslose und entschlossene Zuschauer, wie Friedrich» auch Freuden zur Verfügung hat, aber schliesslich auch «die harte und stolze Wehmut eines Einsamen, der am Rande der Freuden, der Torheiten und der Schmerzen wandelt». Hier endet das Buch.

Mit unserer kurzen Beschreibung haben wir nur die Hauptsache an ideenmässigem Gehalt knapp zu umreissen versucht. Dieser ist – gemessen an den übrigen Romanen des Dichters – überaus gross. Wären wir kühn in unserer Interpretation, würden wir so weit gehen und behaupten, Roth habe das Buch aus pädagogisch-moralischem Impetus geschrieben: er scheint eindeutig Stellung gegen die Revolution zu beziehen und – in der Person des alten Herrn von Maerker, der, ähnlich Graf Chojnicki im «Radetzkymarsch», programmatisch die Staatsidee der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie vertritt – zum erstenmal für die alte, untergegangene Ordnung plädieren zu wollen. Der strenge Didaktiker allerdings fände manch Tadelnswertes in seinem Vorgehen: das Werk ist doch zuwenig auf politische Wirksamkeit hin gearbeitet.

Hier nun wäre interessant zu fragen, warum Roth den Roman, der unseres Erachtens selbst in der vorliegenden, aus drei Skripten zusammengestückten Fassung selten unter das Niveau seiner anderen Bücher sinkt, nicht veröffentlicht, die fast zu Ende gediehenen Entwürfe einfach liegengelassen hat, um so mehr, als Ludwig Marcuse, der Roth, insoweit dies überhaupt möglich war, doch gut kannte, diesem attestiert, dass es «nicht seine Art war, Begonnenes nicht fertig zu machen». Als Erklärung drängt sich fast von selbst auf, dass der Dichter, tief besorgt um die Zukunft Europas, die immer mehr von der extremen (deutschnationalen) Rechten als von der (internationalen) Linken bedroht wurde, seinen Angriff auf die letztere schubladisierte, um ja nicht – bei aller Bescheidenheit, mit der er von sich und seinem Werk dachte – etwas zu schwächen mit seiner Schrift, das die Katastrophe – wer weiss? – zu verhindern die Kraft hätte haben können. Hierin vielleicht ist auch der Grund zu sehen, warum er seinen oben erwähnten Vortrag nie beendete.

«Der stumme Prophet» – was für ein Titel! Wie sehr typisch Roth! Und wie träf!

Friedrich Kargan, der Intellektuelle, der politisch Weitsichtige und prophetisch Wissende bleibt – stumm. Zu tief wurzelt der Fatalismus des Ostens in ihm, zu tief ist er verstrickt in Skrupel und Zweifel, als dass er die Wahrheit – die als ganze er doch im Gespür hat – zur umfassenden Aussage gestalten könnte. Aber es ist nicht nur das. Wie alle Helden Roths ist er, selbst als Intellektueller, unfähig, einer Idee zu leben. In einem Satz wie dem folgenden etwa erweist er sich als Vollblut-Realist: «Wir waren Ideologen, keine Menschen. Wir wollten die Welt umgestalten, und wir sind von Ansichtskarten abhängig, und wir müssen Brot essen.» Aufs Ganze gesehen aber ist Kargan – und welcher Protagonist Roths wäre es nicht? – dennoch ein schlechter Realist. Dauernd gerät er in Versuchung, auszubrechen aus der Welt der Faktizität, seiner Sehnsucht zu lauschen, den Traum zu träumen von Düften, Ebenen, fernen Städten und Frauen. In ihm – wie in fast allen Helden Roths – verbirgt sich Hamlet. Nicht nur, was seine Schwäche aus Unentschlossenheit betrifft: auch das «to dream» des grossen Hamlet-Monologs wird in einem Masse dominant, dass es ein Leben in Aktivität über weite Strecken schlechthin unmöglich macht.

Der Held, der typische Held Roths – der Dichter prägt das Wort selber in «Zipper und sein Vater» – ist «Kiebitz», das heisst Dabeisteher, Zuschauer des Lebens. Seine psychologische Konstitution lässt ihm jede Tat zum Problem werden. Oder liesse sich die passive Haltung noch anders erklären? Dem Leser wird auffallen, dass es bei Joseph Roth immer die Väter sind, die den Glauben haben und die Stärke, die Söhne aber die Verlorenen sind. Mit dem Generationenproblem hat das nur indirekt zu tun: Hier wird vielmehr die Situation des Erben – wie sie uns seit Hofmannsthal bedeutend erscheint – beschworen: er hat nicht, nach dem Wort Goethes, was er ererbt von seinen Ahnen, erworben, um es zu besitzen; er ist in eine Endzeit geboren: alles ist schon da, nichts ist mehr zu erreichen. Der Erbe steht von Anbeginn überall und in jedem am Ende: von nun an kann es nur noch schiefgehen. Aus diesem Grunde stehen diese Menschen auch dem Glück sehr skeptisch gegenüber, denn das Erreichen des höchsten Glückes ist fast schon identisch mit dem Umschlag desselben in Leid, Gram, Bitternis. (Glück, so könnte man für die Wiener Literatur der Spätzeit ganz allgemein statuieren, ist immer etwas, was der Vergangenheit angehört.) Der Erbe lebt das Leben am Ziel: ohne Willen, ohne Anstrengung, das Leben in der von seinen Ahnen bereiteten Welt, aber sein Fluch ist es, dieses sein Erbgut zu verludern, zu verschleudern, zu vergammeln.

Franz Tunda in «Die Flucht ohne Ende» war ein Revolutionär aus Zufall – und aus unglücklicher Liebe. (Revolutionär, würde man denken, wird man aufgrund einer Überzeugung!) Das Persönliche und Allerprivateste hat in den Darstellungen Roths immer den Vorrang. Auch in «Der stumme Prophet» behauptet sich der Primat des Privaten, und die Weltgeschichte wird angesichts der «Frau im Wagen», der Friedrich in Wien begegnet, zur Episode im Hintergrund. Hier demonstriert sich aufs schönste die Kunst des Realisten Roth: immer wieder wird – auch im Falle Napoleons oder Franz Josephs – alles Erhabene, Grosse, Einzigartige auf menschliche Dimensionen relativiert. Nochmals sei an den Satz Friedrich Kargans erinnert: «Wir waren Ideologen, keine Menschen...»

«Eine Welt bricht zusammen.» Das Wort Singers steht über dem ganzen Œuvre Roths; es gibt keinen Protagonisten, der diese schmerzliche Erfahrung nicht am eigenen Leib machen würde. Was, könnten wir fragen, folgt daraus? Wie reagiert der einzelne darauf? Friedrich Kargans Verhalten darf als repräsentativ für dasjenige des Rothschen Helden überhaupt betrachtet werden. «Es gab in dieser Zeit nur ein Wort, das einen Inhalt hatte: Flucht!» Hier ist es wieder, das alte, unausweichliche Thema Roths, dem nachzuleben er selber nie versäumt hat: als tief pessimistischer Emigrant nicht, als er, verfolgt von seinen Feinden, von Stadt zu Stadt floh, als Schriftsteller nicht, der, auf der Flucht vor dem Zugriff der brutalen Realität, schreibend eine Insel sich zu bewahren suchte, und nicht als einer der gewaltigsten Trinker seiner Zeit, der sich aus der nüchternen, deprimierenden Welt der Realität jeden Tag, bis zu seinem frühen Tod, trinkend in die stimmige des Rauschs und der Narkose rettete. Und Kargan flieht, flieht vor der Verantwortung, dem Unglück, dem Mitmenschen, der Liebe, der Welt, vor sich selber – vor allem. Denn wer vor seinem unglücklichen Schicksal flieht, flieht, das wissen wir seit «Wilhelm Meister», auch vor seinem Glück.

Roths «Der stumme Prophet» ist ein Gesellschaftsroman insofern, als es in der Absicht seines Schöpfers liegt, die Welt zu zeigen «wie sie ist». Das Buch handelt aber kaum von der «Gesellschaft», schon aus dem einfachen Grund, weil es die Gesellschaft (im Sinne des 19. Jahrhunderts) gar nicht mehr gibt: sie ist gerade noch so weit vorhanden und so stark, dass sie den einzelnen zu zerstören vermag. Der Dichter wendet sich dem Individuum zu; er versinkt – ein brillanter Nachfolger Flauberts und Conrads – in der Sphäre des Allerprivatesten.

Der deutsche Roman von der russischen Revolution und ihren Revolutionären ist auch mit dem «Stummen Propheten» Roths nicht geschrieben worden. Wohl aber hat uns der österreichische Dichter – 27 Jahre nach seinem Tod – noch einmal und ganz unverhofft mit einem lesenswerten, in makellosem Deutsch geschriebenen Werk beschenkt.

Joseph Roth: Der stumme Prophet, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln.

Nestroy in der rauhen Welt

VON CHRISTOPH KUHN

Dass Johann Nestroy die Welt, die ihm seit seinen darstellerischen und dichterischen Anfängen wohlgesinnt war, die ihm bis an sein Lebensende ihre Gunst nicht entzog, die ihn feierte und mit Ruhm bedeckte – dass Nestroy diese Welt als rauh, schwierig, unerträglich beurteilte, verwundert denjenigen, der seine Lebensgeschichte liest und sich im Theater seine Stücke anschaut: Im biedermeierlichen Wien des neunzehnten Jahrhunderts liess es sich trotz der Märzrevolution und ihren Auswirkungen, trotz Metternichs feudalistisch-strengem Regime leicht leben; Nestroy verbrachte seine reifen Jahre – sehr im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen – in angenehmen, bürgerlich gesicherten Verhältnissen, genoss Ansehen, war von guten Freunden umgeben. Seine Stücke sind trotz allen pessimistischen Ingredienzien, trotz satirischen, ironischen, negativen Untertönen von einer leichten und lebenslustigen Stimmung erfüllt. Seine Intriganten, Räsoneure, dummschlauen Profiteure, seine Betrüger und betrogenen Betrüger finden sich immer und überall zurecht, vermögen sich allen Umständen anzupassen.

Ihr Schöpfer aber findet sich in der Wirklichkeit nicht zurecht. Darüber kann weder die Gleichmässigkeit seiner bürgerlichen Existenz noch die glänzende Fassade seiner Stücke hinwegtäuschen. Zwar bemüht er sich mit einer schliesslich zur Selbstverständlichkeit gewordenen Anstrengung, seine Zweifel, sein tiefes Misstrauen, sein Leiden an Mensch, Leben, Welt zu verdecken, in Spott, Witz, Satire umzuwandeln. Doch wird er schliesslich der Sprache, über die er so meisterlich verfügt, auch diese seine geheimsten Regungen anvertrauen. Es lassen sich viele solche Spuren in seinen Stücken nachweisen, und sie finden sich – auffällig genug – an ausgezeichneter Stelle: im Auftrittsmonolog, dort wo der Schauspieler Nestroy aus der Illusion seiner Handlung heraustritt und sich direkt an sein Publikum wendet. Im Auftrittsmonolog spricht Nestroy allgemein: «Der Mensch», «Das Leben» und wiederholt «Die Welt» sind seine Themen. Der Auftrittsmonolog bedeutet den Rahmen, der seine Bewusstseinsinhalte in Form von Weltbetrachtungen umgrenzt, um sie so dem Zuschauer in objektiver Anschaulichkeit vor Augen zu führen. Persönliches scheint er weit von sich zu weisen, wenn er sich dem Begriff «Welt» zuwendet. Metaphern, Bilder, paradoxe Aneinanderreihungen, linguistische Methoden, alle die vielfältigen Mittel seiner Sprachkunst bietet Nestroy auf, um das, was ihm innerstes Anliegen ist, nach aussen zu projizieren, unpersönlich und allgemein erscheinen zu lassen. Und doch vermag er sich nicht ganz zu verleugnen. Die Welt-Aussagen erreichen selten die Präzision, Geschliffenheit seiner Witze und Aphorismen. Was ihnen an Formvollendung abgeht, gewinnen sie an Tiefen- oder Breitendimension, an inhaltlicher Ausweitung und nicht selten an Gefühlswert. Es ist, als hielte sich Nestroy dort, wo er auf empfindlichste, wichtigste Schichten seiner Denkinhalte stösst, bewusst zurück, als sträube sich etwas in ihm, den Sprachkörper seiner Leitideen mit allzu deutlichen Spitzen zu versehen – die in ihrer Formgebundenheit jede Aussage um ein Geringes verfälschen. Behutsam nur benutzt er den unterscheidenden Scharfsinn, über den er im Dialog so leicht verfügt.

Robert S. Gessner

Eine groteske Vorstellung hat Knieriem, der apokalyptische Trunkenbold aus «Der böse Geist Lumpazivagabundus», vom Schicksal der Welt:

«*... folglich muss durch die Diagonale der Approximation der perpendikulären Zirkeln der nächste Komet die Welt zusammenstossen. Diese Berechnung ist so klar wie Schuhwix. Freilich hat nicht jeder die Wissenschaft so im klein' Finger als wie ich; aber auch der minder Gebildete kann alle Tag' Sachen genug bemerken, welche deutlich beweisen, dass die Welt nicht lang mehr steht. Kurzum, oben und unten sieht man, es geht rein auf'n Untergang los.*»

Knieriems berühmtes Kometenlied kulminiert im Refrain «Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang». Für den Schuster und Liebhaber-Astronomen hat die Welt einen derartigen Grad von Verderbtheit und Schlechtigkeit erreicht, dass ihr der Untergang bevorsteht. Einem «Après nous le déluge»-Grundsatz scheint Nestroy das Wort zu reden, wenn Knieriem in forcierter Lustigkeit einen Endzustand prophezeit, ohne sich deshalb, wie der Verlauf der Handlung zeigt, in seiner Behaglichkeit stören zu lassen. Und so hätte Nestroy schon hier, in einem seiner ersten Stücke, einen Grad von Hoffnungslosigkeit erreicht, der alle Kritik und Skepsis bereits überwunden hat? Knieriems Prognose weist auf die unterste, diffuseste Schicht von Nestroys Weltdenken. Mit heftiger, unwillkürlicher Gebärde schüttelt er ab, was ihn belastet. Knieriems Ideen sind chaotisch, seine Betrachtungsweise ist geistlos. Der Verstand, den er beansprucht, fehlt ihm, er denkt über die Welt, der er den Untergang voraussagt, nicht nach.

Ganz anders stellt sich im «Schützling» dem von Nestroy verkörperten Hauptrollenträger Gottlieb Herb die Welt dar:

«*Wie die Welt noch im Finstern war, war der Himmel so hell, und seit die Welt so im Klaren ist, hat sich der Himmel verfinstert. Die Stern', die sich anno Aberglauben so um unser Schicksal hinabgezappelt haben, sind anno Aufklärung in dieser Qualität erloschen. Wir sind jetzt weit mehr auf die Welt reduziert, an etwas Irdisches muss man sich jetzt anklammern.*»

Auf die Gegensatzpaare Himmel–Erde, Finsterkeit–Helligkeit hat es Nestroy abgesehen. In den Antithesen sammelt er Unvereinbares. Sachliche Gegenüberstellungen ersetzen die willkürlichen Gebärden Knieriems, und eine gewisse Resignation bleibt, nachdem das Fazit gezogen und die Rechnung nicht aufgegangen ist, übrig. Auf die trostlos und endgültig erhellte Welt sieht sich der Dichter angewiesen. Ihr vertrauen kann er nicht, sie zu ändern vermag er nicht. Den erhellten Himmel aber verweist er in andere Zeiten. Er ist ihm, dem Rationalisten, der an die Vernunft glaubt, ebenfalls verschlossen, und eine in die Finsterkeit des Aberglaubens getauchte Welt wäre ihm ganz unerträglich. So gerät der Begriff «Welt», wie ihn Nestroy hier, in bewusster Beschränkung, in begrifflicher Simplifizierung braucht, in das Kräftespiel unvereinbarer Widersprüche.

Einen neuen Ansatzpunkt wählt der Dichter, wenn er sich in der Person des Titus aus «Der Talisman» bildhaft und, fast möchte man sagen, lyrisch äussert:

«*Ich hab' meinen Wohnsitz mit der weiten Welt vertauscht, und die weite Welt ist viel näher, als man glaubt. Aus dem Dorngebüsch z'widerer Erfahrungen einen Wanderstab geschnitzt, die Chiappavia-Stiefeln angezogen und 's Adje-Kappel in aller Still' geschwungen, so is man mit einem Schritt mitten drin in der weiten Welt.*»

Unter der Last der sich in barocker Umständlichkeit entfaltenden Bilder und Paraphrasen rückt die Aussage zusammen. «Weite Welt» meint hier Einsamkeit und Verlassenheit. Die Begrifflichkeit erscheint aufgelockert; in vager Umgrenzung, im Zwielicht, zwischen leisen, kaum noch zielgerichteten Anklagen und einer durch allen Galgenhumor durchscheinenden Traurigkeit setzt Nestroy seine Worte.

Gerät er an dieser Stelle wieder, freilich nicht auf der Stufe Knieriems, in Gefahr, ins Unbestimmte, Diffuse abzugleiten, so zeigt ihn uns ein Gedanke, den er ausgerechnet einem Leichtfuss, dem Vinzenz aus «Die beiden Herren Söhne», in den Mund legt, auf der Höhe seiner Sprachkunst:

«*Die Welt scheint sehr glatt, wenn man sie auf lackierten Wagenrädern befahrt, die Welt scheint nicht uneben, wenn man sie mit guten Stiefeln betritt, aber die Welt ist fürchterlich rauh, das kann nur der beurteilen, der öfters barfuss auf ihr herumspaziert.*»

Bitterkeit spricht aus diesem Satz, eine Bitterkeit, die tiefer liegt als alle vordergründigen sozialen Anklagen und Ressentiments, tiefer auch als alle geistreichen und geistigen Analysen. Darüber trügt das «beurteilen» so wenig hinweg wie das scherzhafte «herumspazieren». Vinzenz' schmerzliche Empfindung, anschaulich im Barfussgehen gespiegelt, rückt jedes Urteil in den Hintergrund. Schwer wiegt das affektive «fürchterlich», das der dritten Aussage (die in ihrer Gradlinigkeit von den zwei ersten einschränkenden und verdeckten Teilsätzen schon hinlänglich unterschieden ist) eine zusätzliche Belastung zukommen lässt. Hier sind sich Nestroys bildliches und abstraktes Denkvermögen in einem Aphorismus begegnet, dessen ätzende Substanz durch alle wienerische Eleganz und Glätte der Oberfläche hindurch dringt, der sich als Formel einer bitteren, unglücklichen Welterfahrung erweist.

Pindar: Die erste olympische Ode

ÜBERSETZT VON ERNST HALTER

«Wie der Bergstrom, himmelsgewässertrunken,
niedertaumelt, Bahn und Bett verweigernd,
braust und dröhnt der tiefe Gesang von Pindars
strömender Lippe.»
(Horaz, Carmina 4, 2, 5ff.
Übersetzt von R. A. Schröder)

Pindar, der um 520 v. Chr. geborene Thebaner, ist bis heute ein unerschütterter, aber schwer erklimmbarer Gipfel der europäischen Lyrik geblieben. Er entstammte einer Adelsfamilie, und auch seine Dichtung hat sich – soweit sie uns erhalten – vorwiegend von den verschiedenen Ereignissen im adligen Leben, von sportlichen Siegen etwa oder Götterfesten, inspirieren lassen. Der reiche alte Adel und die neuaufgekommenen Stadt-Tyrannen konnten es sich leisten, nachdem sie bis zum olympischen Siege trainiert hatten, auch noch einen so teuren Dichter wie Pindar zu bezahlen. Von den die Zeit bewegenden sozialen und politischen Umwälzungen – etwa dem Aufkommen der Demokratien, dem Sieg über die Perser – nimmt Pindar kaum Notiz.

Die hier vorgelegte erste olympische Epinikie feiert den 476 v. Chr. auf der Bahn von Pisa bei Olympia errungenen Rennsieg des Pferdes Pherenikos aus dem Stall des Tyrannen Hieron von Syrakus. Entsprechend bildet der Mythos vom Wagenrennen, in welchem Pelops, Tantalos' Sohn, vom selben Pisa bei Olympia aus, dem König Oinomaos von Elis seine Tochter Hippodameia abgewonnen hatte, den Kern der Dichtung.

Eben hatte sich Griechenland durch die Siege von Salamis und Plataia (480 und 479 v. Chr.) endgültig vom drohenden Druck des persischen Grossreichs befreit, während in Sizilien Hieron von Syrakus und Theron von Akragas bei Himera – und gleichen Tags wie Salamis! – die Karthager zurückgeschlagen hatten. Im Jahre 476 v. Chr. bewegt sich Pindar auf der Höhe seines Ruhms, als begehrter Dichterfürst an den Höfen von Syrakus und Gela. Auch dichterisch ist diese Zeit – Pindar schrieb damals nicht weniger als fünf olympische Siegeshymnen – besonders fruchtbar.

Unsere Übersetzung verzichtet zugunsten einer möglichst genauen Wiedergabe des Gedankens und der Bilder auf eine Nachbildung des rhythmischen Schemas, die – an sich ein fast hoffnungsloses Unterfangen – sich nach dem Verlust der Melodie ohnehin kaum mehr rechtfertigt. Beibehalten wurde dagegen die triadische Einteilung in Strophe, Gegenstrophe und Abgesang, wobei Strophe und Gegenstrophe – wie man annehmen darf, je von einer Hälfte des Chors gesungen – im griechischen Original nicht nur in der Verszahl, sondern auch im Rhythmus genau gleich gebaut zu denken sind.

(HIERON DEM SYRAKUSIER MIT DEM RENNPFERD)

Edelstes ist Wasser; dann das Gold – ein brennend Feuer,
wie's hervorstrahlt in der Nacht – vor anderm männererhebenden Reichtum;
und wenn Kampfpreise zu künden
du begehrst, liebes Herz,
nicht späh nach einem andern, als die Sonne
wärmeren, tagerleuchtenden Stern im einsamen Himmel,
und keinen als den olympischen adligern Wettkampf werden wir nennen.
Daher das vielgerühmte Preislied umwirft sich
der Kundigen Sinne, zu singen
Zeus' Kind, wenn sie zum reichen gekommen,
zum glücklichen Herd des Hieron;

Der waltet des rechtgründenden Szepters im früchtereichen
Sizilien –; die Krone pflückt er aller Tugend,
wiederum prangt er auch
in der Blüte des Lieds,
wie ja wir Männer rings
um den lieben Tisch oft scherzen. – Doch die dorische nimm vom Pflocke,
die Leier,
wenn dir Pisas und Pherenikos' reizende Schönheit
den Geist in süssestes Sinnen versetzt hat,
wie damals entlang dem Alpheios er jagte, den Leib
ungespornt darbietend im Lauf;
aber den Fürsten fügt' er dem Sieg,

Den syrakusischen rosseliebenden König. Und ihm glänzt der Ruhm
in der männerwimmelnden Siedlung des Lydiers Pelops. –
Diesen liebte sich der hochmächtige Erderschüttrer
Poseidon, nachdem aus dem reinen Kessel gehoben ihn Klotho,
mit Elfenbein ausgezeichnet die glänzende Schulter.
Wahrlich, Wunder die Fülle, und vielleicht der Sterblichen Rede geht über das
wahre Wort,
und die mit bunten Lügen verzierten Erzählungen trügen.

Aber wie Charis alles Liebliche wirkt den Menschen,
bringt sie Ansehn mit und will auch, dass das Unglaubliche Glauben
finde zum grössesten Teil;
doch die künftigen Tage werden
die einsichtigsten Zeugen sein.
Aber dem Menschen ist schicklich, zu reden von Göttern das Gute: kleiner
nämlich ist dann seine Schuld.
Tantalos' Sohn, von dir nun will ich – den Ältern entgegen – die Stimme
als dein Vater sie rief zum bestbereiteten [erheben;
Mahl und ins liebe Sipylos,
da den Göttern Gegenschmaus er bot;
damals der Dreizackprangende mag sich ergriffen haben

Im Gemüt überwältigt von Liebessehnsucht dich, um auf goldnen Rossen
zum höchsten, zu Zeus', des Weitgeehrten Hause zu fahren;
dahin in späterer Zeit
gelangte auch Ganymedes,
Zeus zum selben Dienst. –
Während du unsichtbar warst, und nicht zur Mutter die eifrig suchenden
Männer dich brachten,
redete heimlich einer sogleich der neidischen Nachbarn,
dass sie dich in die auf der Flamme siedende Schärfe des Wassers
durchs Messer zerstückt, gliedweis,
und an den Tischen, beim letzten Gang, das Fleisch
von dir unter sich verteilten und assen.

Mir aber solls nicht über die Lippen, der seligen Götter Einen Fresser
zu nennen. Ich halte mich fern.
Schlechten Gewinn erlangt hat oft der Übelredner.
Wenn aber je einen sterblichen Mann des Olympos Hüter
ehrten, war Tantalos dieser. Doch ach, zu verdauen
das grosse Glück, er vermocht' es nicht; denn übergesättigt gewann er
überwältigend Unheil, das ihm der Vater schwebend hinhängt': einen
mächtigen Felsblock;
diesen immer bemüht vom Haupte wegzustossen, irrt er ferne der Freude.

Und er schleppt dies heillose Leben, unerschütterlich nur in der Qual;
neben dreien die vierte Pein, weil – entwendet Unsterblichen –
er gleichaltrigen Tischgenossen
Nektar und Ambrosia
gab, mit welchen jene ihn unvergänglich
gemacht. Wenn aber vor Gott ein Mensch zu verbergen hofft eins seiner
Werke – er fehlt.
Deshalb stiessen den Sohn ihm zurück die Unsterblichen
wiederum unters frühsterbende Menschengeschlecht. –
Doch dieser, da die Gestalt ihm erblüht war
und der Flaum ihm dunkel die Wange umkränzte,
sann auf willkommene Heirat,

Vom Vater zu Pisa die weitberühmte Hippodameia
zu gewinnen. Nahe tretend zur weisslich schäumenden Salzflut, allein,
rief laut er den schwerdonnernden [in der Finsternis,
Schöndreizacker; und dieser ihm
neben dem Fuss, sogleich erschien er.

Und er sprach zu dem Gott: «Wohlan, gehn irgend der Kypris liebliche
hemme den Speer, den ehernen, des Oinomaos, [Gaben zur Gunst auf,
und schaffe mich auf dem schnellsten der Wagen
nach Elis und führ mich zum Sieg.
Da er dreizehn Männern Verderben gebracht hat,
Freiern, verschiebt er die Hochzeit

Der Tochter. Das hohe Wagnis aber wählt nicht den feigen Mann;
und da zu sterben ihnen Verhängnis: was wohl sollte einer ein namenloses
Alter im Dunkel müssig sitzend hinbrüten fruchtlos,
unteilhaft aller Ehrengüter? Nein, auf diesem Wettkampf
besteh' ich; du aber gewähre glücklichen Ausgang.»
So sprach er; und wahrlich, zu eitlen Worten nicht hatt' er gegriffen, denn
herrlich macht' ihn der Gott
und gab einen Zweisitzer golden und mit Flügeln unermüdliche Pferde.

Und er nahm Oinomaos' Gewalt und die Jungfrau als Lagergenossin;
sie gebar Volksfürsten, sechs ruhmtaten-sinnende Söhne. –
Und jetzt ist er den Totenopfern,
den glanzreichen, zugesellt,
an Alpheios' Furt begraben;
den Hügel hat er vielbesucht, dem Altar nah, wo die Gäste sich drängen.
von fern strahlt er zu Olympia bei den Rennen [Der Ruhm doch
des Pelops, woselbst die Schnelle der Füsse sich misst
und die Blüte der Kraft kühn im Kampfe.
Der Sieger aber, die künftigen Jahre,
hat honigsüsse windstille Klarheit

Durch die Kampfpreise. Aber das täglich immerkehrende Gut ist
das Höchste und kommt zu jedem der Sterblichen. Doch mir zu bekränzen
jenen mit reiterlicher Melodie
in aiolischer Tonart
geziemt es. Und weiss ich gewiss, dass keinen Gastherrn,
beidenthalb kundig des Schönen wie herrscherlicher an Macht auch
heutigen Tages, wir schmücken werden mit gepriesnen Falten Gesangs.
Ein Gott ist freundlich gewendet und sinnt,
denn er hat dies zur Sorge, Hieron,
über deine Pläne. Und wenn er nicht plötzlich dich lässt,
einen süssern wohl hoff' ich

Mit dem eilenden Wagen dann Sieg zu besingen, findend fördernden Weg
den Worten,
wenn ich wieder zum weithin sichtbaren Kronoshügel gekommen. Mir jedenfalls
zieht ein Geschoss die Muse, höchstdauernd an Kraft, auf.
In anderm sind andere gross. Das Höchste doch türmt sich
den Fürsten. Späh ja nicht weiter!
Und mög es dir sein, deine Zeit hochher zu schreiten, und ebensolang mir,
mich Wettkampfsiegern
gleich zu gesellen, fernleuchtend in aller Dichtkunst unter Hellenen.

Robert S. Gessner

Die Kraft der Schwachen

Zu neuen Erzählungen von Anna Seghers

VON KLARA FUHRIMANN

Ihren neuesten Erzählungen gab die Ostberliner Schriftstellerin Anna Seghers den Titel «*Die Kraft der Schwachen*». Diese Worte sind Programm. Gemeint sind – laut Klappentext – jene Schwachen, von denen keine Historie je berichtet, «deren Leben irgendwo anfängt und anderswo endet, deren Weg verborgen bleibt». Gemeint sind «das scheinbar vergebliche Leben und Leiden, die Kraft im stillen, im lautlosen Widerstand gegen eine arge Zeit».

«Il n'y a que deux puissances au monde: le sabre et l'esprit. A la longue, le sabre est toujours vaincu par l'esprit»: diesen Ausspruch Napoleons zitiert Camus in seinem Essay «Les Amandiers». *Le sabre et l'esprit:* Auf der einen Seite die Kriege, die grossen Feldherrn, die Schlachten und Helden, die Kriegerdenkmale mit den hochfahrenden Inschriften – auf der andern Seite die Menschen, von denen niemand spricht, weil weder ihr Leben noch ihr Sterben je das Rad der Geschichte bewegte. Von ihrem Kampf und ihrem Widerstand erfährt niemand, und doch bilden sie eine Kraft im Verborgenen, die im Kampf des Geistes gegen die Gewalt endlich vielleicht doch schwerer wiegt als alle Heldentaten. Diese «Kraft der Schwachen» steht im Dienst jener übermenschlichen Aufgabe, von der Camus im gleichen Essay sagt, dass sie darin bestehen müsse, in unserer so offensichtlich ungerechten Welt die Gerechtigkeit wieder denkbar werden zu lassen und den Menschen, die vergiftet sind vom Unglück des Jahrhunderts, wieder eine Ahnung vom Glück zu geben. Diese Aufgabe erscheint übermenschlich, weil es lange brauchen wird, sie zu vollenden; Widerstand und Leiden scheinen vergeblich, weil die Geschichte scheinbar achtlos an ihnen vorübergeht. Aber wie Camus hat auch Anna Seghers sich den Glauben an die Erfüllbarkeit dieser Aufgabe und an den Nutzen des steten, lautlosen Widerstandes bewahrt.

Die erste Geschichte beginnt mit den Worten: «Eine Frau namens Helene Denhöfer lebte zu Beginn des Jahrhunderts in der kleinen Stadt Algesheim, nicht weit vom Rhein...» So könnte jede der neun Erzählungen anfangen: eine Frau, ein Mann, irgendwo, ohne Bedeutung, mit jedem beliebigen andern vertauschbar. Anna Seghers greift diese Menschen heraus aus ihrer Anonymität und stellt sie in ihrer unverwechselbaren Einmaligkeit hin. Sie gibt ihrer vom Zufall regierten Spanne Leben einen Ort im grossen Ganzen der Geschichte. Sie gibt ihrem Tun Sinn. Agathe Schweigert, die ihrem Sohn in den Spanischen Bürgerkrieg folgt und in den internationalen Brigaden Verwundete pflegt; der junge abessinische Ato, der drei italienische Geologen, Feinde seines Landes, in die Irre und in den Tod führt; der ungarische Journalist Stephan, der sein Wort in den Dienst der Arbeiterpartei gestellt hat und dafür in den Gefängnissen der Gestapo umkommt; Marta Emrich, die einen politisch Verfolgten in ihrem Anwesen versteckt hält – sie alle haben einmal Mut gehabt und etwas Ausserordentliches getan, etwas, das ihr Leben veränderte. Sie waren Helden. Selber hatten sie nichts davon; manche haben es sogar mit dem Leben bezahlt, und das Verhängnis war in den meisten Fällen doch nicht mehr aufzuhalten. Aber sie haben Widerstand geleistet gegen die Ungerechtigkeit und gegen die Gewalt: Diese Entscheidung ist es, die zählt, die die geheime Kraft der Schwachen ausmacht.

Der Titel des Bandes ist aber noch in einem andern Sinne Programm. Gemeint sind nämlich mit den Schwachen nicht alle jene, die sich im stillen für den Widerstand entschieden haben. Gemeint sind nur die, die auf der «richtigen Seite» stehen: der kleine Mann, der Arbeiter, der Linksintellektuelle. Ihnen allein ist es vergönnt, zu zeugen für den Geist, sich einzusetzen für die Sache der Gerechtigkeit; die andern stehen von vornherein auf seiten der Gewalt. Schon die Sprache, in der Anna Seghers erzählt, ist gegen sie: Sie will die Sprache der Schwachen, der Anspruchslosen und Benachteiligten sein, karg, knapp, nüchtern berichtend, eine Sprache, die keine Ungeklärtheiten kennt, die scharf zu scheiden weiss zwischen hier und dort, eine Sprache, die freiwillig verzichtet hat auf die Schönheit und Vielfalt, zu der sie ehedem befähigt gewesen war. Die Gewichte sind eindeutig verteilt, die Epitheta mit Bedacht gewählt: «Manchmal traf Helwig alte Freunde des Vaters, Sozialdemokraten», heisst es in der sechsten Erzählung, «sie waren gutmütig, aber sie kamen ihm unklug vor in ihren Gedanken. Mancher Kommunist, mit dem er zu tun hatte, als Gehilfe des Bürgermeisters oder in der Fabrik, kam ihm schroff, selbstgerecht vor; aber ihre Gedanken, gestand er sich ein, waren oft richtig. Bei der Gründung der Einheitspartei dachte er, jetzt wird jeder sein Bestes bringen. Er jedenfalls brachte sein Bestes. Der Direktor der Fabrik für Elektrogeräte, in der Helwig in Arbeit

stand, war mit Patenten nach dem Westen gegangen. Sein Nachfolger, ein rechtschaffener Mann, hatte jahrelang im KZ gesessen.»

Die Geschichte, der dieser Passus entnommen ist, trägt den Titel *«Das Duell»*. Das Thema des Kampfes ist der gemeinsame Nenner, auf den sich die Erzählungen des vorliegenden Bandes bringen lassen. Es geht um den Kampf des Geistes gegen die Gewalt, der gerechten Sache gegen die ungerechte, es geht aber auch um den Kampf der Klassen, der satten, korrumpierten bürgerlichen Gesellschaft gegen die aufstrebende, für Gerechtigkeit und Unverfälschtheit einstehende Arbeiterschaft. Und in dieser «Beschreibung eines Kampfes» hat selbst die Sprache Partei ergriffen: Erzählweise und Erzählinhalt sind kongruent geworden. Nur manchmal, ganz vereinzelt klingen Töne an, die daran erinnern, wieviel Gewalt diese Sprache sich antun muss, um sich so sachlich geben zu können, und welche Möglichkeiten zu Schönheit und Weichheit im Grunde in ihr verborgen liegen: «Er sah über die Erde, schon fing ihr Schneesaum zu glänzen an. Die Steinklötze, die auf der Wüste lagen, blindlings hingeschleudert, verfärbten sich, lösten sich auf, sie wurden im Abenddunst so weich wie Wolken. Er sah durch all die Schleier durch, die die Nacht vom Tag trennen. Es glühte noch einmal auf in Goldrot und Goldgrün und Violett, in Hass und Verzweiflung und auch in Triumph. Das Ende fing an zu rauschen. Die Sterne sprangen in den Himmel. Er hatte kaum gestaunt, da war ihr Glanz schon wieder matt, sie fielen zurück in den unermesslichen Himmel. Es ward Morgen. Der letzte Tag.»

Diese offensichtlich tendenziöse Haltung im Werk von Anna Seghers stimmt traurig. Traurig nicht nur, weil sich auf diese Weise, gleichsam durch ein Hintertürchen, wiederum Ungerechtigkeit einschleicht, weil die «Mauer» im Geiste noch einmal errichtet wird und es am Ende wiederum Benachteiligte und Bevorzugte gibt – sie haben nur die Plätze gewechselt –, sondern auch, weil durch diese Einstellung eine Dimension verlorengeht, die uns teuer ist: die Dimension der Mitte, der Ambivalenz. Da, wo es nur noch Gut und Böse, nur noch Licht und Dunkel gibt, da, wo der Zweifel ausgeschaltet ist, da fehlt auch der Sinn für die Schönheit der Schatten und Übergänge in ihrem wechselnden Spiel gedämpfter Farben und fliessender Formen. Da fehlt der Sinn für das Wesen der Poesie. Zurück bleibt eine Welt der grellen Kontraste, des phantasielosen Entweder-Oder, eine Welt ohne Geheimnis.

Der Band «Die Kraft der Schwachen. Neun Erzählungen» von Anna Seghers ist kürzlich im Luchterhand Verlag, Neuwied a. Rh. und Berlin, erschienen.

Drei Briefe der Liebe

Wir drucken hier drei Liebesbriefe ab, ohne die Namen der Verfasser und der Empfängerinnen zu nennen; denn ein maskierter Text hat – genau wie ein larventragender Mensch – nicht nur am Reiz des Geheimnisvollen teil, sondern auch die Eigenschaft, die Beobachtungsgabe seines Gegenübers anzustacheln und auf die Probe zu stellen. Um das Rätselraten ein wenig zu erleichtern, sei folgendes mitgeteilt: Der erste Brief wurde fünf Jahre vor dem zweiten, aber rund dreissig Jahre nach dem dritten geschrieben. Die Empfängerin des ersten Briefes ist der Nachwelt vorzüglich unter dem Namen einer Romanheldin des Briefverfassers bekannt geworden. Die Anrede «Li» im zweiten Brief entspricht der dritten Silbe des Vornamens der Empfängerin. Der Kosename «Menalk» im dritten Brief steht für denjenigen eines frühverstorbenen Theologen, der sowohl mit dem Briefverfasser als mit der Empfängerin aufs innigste befreundet war. – Für die ersten fünf Leser, die uns die Verfasser der drei Briefe richtig nennen, setzt der Verlag fünf Ganzjahresabonnemente als Anerkennung aus. Des Rätsels Lösung und die Namen der fünf Gewinner werden in der Oktober-Ausgabe des WORT veröffentlicht. Die Red.

DER ERSTE BRIEF

Täglich muss ich die verschwundene Gottheit wieder rufen. Wenn ich an grosse Männer denke, in grossen Zeiten, wie sie, ein heilig Feuer um sich griffen, und alles Tote, Hölzerne, das Stroh der Welt in Flamme verwandelten, die mit ihnen aufflog zum Himmel, und dann an mich, wie ich oft, ein glimmend Lämpchen umhergehe, und betteln möchte um einen Tropfen Öl, um eine Weile noch die Nacht hindurch zu scheinen – siehe! Da geht ein wunderbarer Schauer mir durch alle Glieder, und leise ruf' ich mir das Schreckenswort zu: lebendig Toter!

Weisst Du, woran es liege, die Menschen fürchten sich voreinander, dass der Genius des einen den andern verzehre, und darum gönnen sie sich wohl Speise und Trank, aber nichts, was die Seele nährt, und können es nicht leiden, wenn etwas, was sie sagen und tun, in andern einmal geistig aufgefasst, in Flamme verwandelt wird. Die Törigen! Wie wenn irgend etwas, was die Menschen einander sagen könnten, mehr wäre als Brennholz, das erst, wenn es vom geistigen Feuer ergriffen wird, wieder zu Feuer wird, so wie es aus Leben und Feuer hervorging. Und gönnen sie die Nahrung nur gegenseitig einander, so leben und leuchten ja beide, und keiner verzehrt den andern.

Erinnerst Du Dich unsrer ungestörten Stunden, wo wir und wir nur umeinander waren? – Das war Triumph! beide so frei und stolz und wach und blühend und glänzend an Seel' und Herz und Auge und Angesicht, und beide so in himmlischem Frieden neben einander! Und hab' es damals schon geahndet und gesagt: man könnte wohl die Welt durchwandern und fände es schwerlich wieder so. Und täglich fühl ich das ernster.

DER ZWEITE BRIEF

Es ist ein himmlischer Morgen, teure Li; Rom und der Soracte liegen mit unglaublicher Klarheit vor mir. Wir hatten in den letzten Tagen Augusts und den ersten Septembers eine wirklich grössere Hitze als fast vorher, nun sind Gewitter gekommen, und in diesen Frühstunden heute weht eine ordentlich herbstliche Luft. Über den Soracte hinaus blicke ich ins Blaue nach Dir. Da bist Du, da kommst Du wieder her und schenkst mir wieder einen Himmel von Liebe und stillem, ruhigem Dasein. Glaube aber nicht, dass ich mich unglücklich fühlte oder gefühlt hätte. Auch die Einsamkeit hat mir wohlgetan, gerade durchaus allein, mit niemand, mit dem ich nur eine Silbe vertrauten Gefühls hätte wechseln können, habe ich Dich und mich und unsere Kinder und die Natur tiefer empfunden, und mich tiefer in das versenkt, was sich jeder ernster Gesinnte als eine innere, tröstende und beglückende Heimat bildet. Das freie Herumschweifen auf dem Lande hat mir einen unendlichen Genuss gewährt, und auch künftig werde ich mit Freude auch an diesen Sommer zurückdenken. Ich sage Dir das so frei, liebe, teure Seele, weil ich weiss, dass Du fühlst, wie unendlich mehr und froher ich geniesse, wenn ich mich Deiner Nähe erfreuen kann. Aber wahr ist es, solange die Liebe bleibt, solange ich mein Dasein mit Zuversicht denselben Gefühlen vertrauen kann, die es nun so viele Jahre hindurch trugen und hegten, solange ich Dich dabei gesund und auch von Gegenständen umgeben weiss, die Du liebst, solange kann ich nicht unglücklich sein. Nur die Farben freilich sind anders. Die leichte Heiterkeit, das fröhliche Hineilen der Tage – das alles ist nur da, wo Du bist, mit dem unerschöpflichen Schatz ernster und froher, tiefer und leichter Gefühle, mit der ewig sorgenden Liebe. Jetzt schläfst Du gewiss noch mit der kleinen Louise im Arm. Ich freue mich unbegreiflich, sie zu sehen. Schon jetzt rührt es mich manchmal, zu denken, dass ich eigentlich an nichts nur einmal ein Bild von ihr festhalten kann. Schicke mir ein paar Härchen von ihr, damit ich doch ein anschaubares Zeichen ihrer Existenz habe.

DER DRITTE BRIEF

... Aber Sie, Freundin Menalks, haben geweint und die Sprache meines Herzens hat die Ihre geredet? Meine Empfindungen waren Ihre Empfindungen? ... O Gott und Sie danken mir und Sie schreiben mir und ich habe etwas zu Ihrer Beruhigung beigetragen? O Gott, kann ich reden, kann ich schreiben? O Gott, wo bin ich, was sage ich. –

Mademoiselle, ich suche vergeblich meine Ruhe wieder. Ich sehe es, meine Hoffnungen sind verloren, ich werde die Strafe meiner Unachtsamkeit mit einem ewigen Kummer büssen. Ich habe es gewagt, Sie anzustaunen, mit Ihnen zu reden, Ihnen zu schreiben, Ihre eigenen Empfindungen zu denken, zu fühlen, Ihnen zu sagen. Ich sollte die Schwäche meines Herzens gekannt und solche Gefahren vermieden haben, wo jede Hoffnung verschwindet. Was soll ich nun thun? Soll ich schweigen und im stillen Gram mein Herz verzehren? Nein, ich will nicht schweigen! Es wird Erleichterung für mich sein, wenn ich weiss, dass ich nichts hoffen darf. Aber was hoffen? Nein, ich darf nicht hoffen! Sie haben Menalk gesehen und ihm gleich muss der Mann sein, den Sie lieben können. Und wer bin ich? Welcher Abstand! –

Teure, innig Geliebte! So empfange auch Du den feierlichen Eid ewiger Liebe! Ich stehe eben auf von meinen Knieen, auf denen ich zum Herrscher im Himmel gebetet. –

ZU DEN ILLUSTRATIONEN

Die vier Linienraster-Collagen gehören zu graphischen Versuchen, die der Zürcher Maler und Graphiker Robert S. Gessner vor bald zwei Jahrzehnten begonnen und immer wieder aufgenommen hat, lange vor und unabhängig von der «Op Art», der Beschäftigung mit optisch-kinetischen Bildeffekten. Die hier reproduzierten Kompositionen sind dem Ringbuch «15 konstellationen» von Eugen Gomringer und Robert S. Gessner entnommen, das in begrenzter Auflage bei Adolf Hürlimann in Zürich erschienen ist.

Eine Chance der Mundartdichtung

Zu Paul Hallers Werk

Von Ernst Halter

Die einzige repräsentative Ausgabe der Werke des aargauischen Dichters Paul Haller (1882–1920) – sie wurde von Erwin Haller, dem jüngsten Bruder des Dichters, besorgt – verrät schon äusserlich, mit wie viel Sorgfalt sie vorbereitet worden ist. Der Schutzumschlag von Felix Hoffmann sucht etwas von der warmen, stillen Stimmung des Aargauer Juras mitzuteilen, die in Hallers lyrischen Beschreibungen oft so eindringlich fühlbar wird. Ein Porträt des Dichters (von Giovanni Giacometti) eröffnet den Text, den ein kurzes Vorwort aus der Feder Erwin Hallers dem liebenden Verständnis des Lesers nahe bringt.

Durch die Hinzufügung mehrerer Gedichte meist der frühen Zeit und der Erzählung «Unter der Treppe» wurde die vorliegende zweite Auflage bereichert; dennoch kann sie offensichtlich noch lange nicht vollständig heissen: Zwar enthält das Bändchen eine stattliche Anzahl von Briefen, doch dieser Ansatz zu einem Briefteil vermag oft nur ein bruchstückhaftes Bild von der Lebensbahn des Dichters zu vermitteln. Besonders in den Zeugnissen der letzten, schweren Lebensjahre ist der Leser auf vage Vermutungen und Ergänzungen aus eigener Gedankenvollkommenheit angewiesen. Ein sehr willkommenes, nur zu kurzes Personenverzeichnis hilft stellenweise etwas weiter. – Auch die Kernteile der einzigen literarhistorischen Arbeit Paul Hallers, seiner Dissertation über Pestalozzi, wurden in die Werkausgabe aufgenommen – verdienstlicherweise, denn gerade hier finden sich immer wieder aufschlussreiche Gedankengänge des Dichters. – Dem 500 Seiten starken Dünndruckbändchen fehlt aber eins, um zu einer Volksausgabe im besten Wortsinne zu werden: ein festeres Papier, das auch in den rauheren Händen eines Bauern oder Arbeiters (oder in den zittrigen eines überwachten Literaten!) nicht bei der ersten Berührung knittern und reissen würde. Ein etwas stärkerer Umfang wäre gewiss zu verantworten gewesen.

Robert Faesi schreibt in seinen «Erinnerungen», dass zur Zeit vor dem Ersten Weltkrieg Heimatkunst «noch der Ruhmestitel unseres Schrifttums und seine Stärke» gewesen sei. Dieses, wenn irgendein Wort, gilt auch für Paul Hallers dichterische Produktion, wobei Heimatdichtung in seinem Falle auf weite Strecken mit Mundartdichtung zusammenfällt.

Wenden wir uns zunächst seinen Gedichten zu, welche zum grösseren Teil in der Schriftsprache geschrieben wurden. Da fällt auf, dass die hochdeutschen Gedichte mit recht seltenen Ausnahmen («Dori», «Das seltsame Sterben», «Der Gürtel des Orion», «Föhnsonette») heute nicht mehr bewegen, besonders in den Balladen sind die fremden Anklänge lauter als des Dichters eigenes Wort. Der Zyklus «Wende», enthaltend die letzten Gedichte Hallers und eingeleitet von dem Zehnzeiler «Holde Heiterkeit», zeugt – wohl unter dem Einfluss des deutschen Expressionismus – von einem Gewinn an Selbständigkeit; die schwere Kunst, einen abstrakten Gedanken in poetische Sprache zu giessen, ist jetzt gemeistert.

Die Mundartgedichte (z. B. «Hür und färn», «Use mit dr», «De Nussbaum a dr Schällebrugg») überraschen oft durch ihre unnachahmlich-urchige Mischung aus Volkslied, Kinderreim und witzig-illusionsloser Weisheit; ihre Sprache ist im besten Sinne aus dem (damaligen) Leben gegriffen. Einige kurze Gebilde (etwa: «Hetz Gugger!») spitzen sich fast zu Aphorismen zu.

Hallers ganzes Herz aber findet sich in seinen zwei längsten Dichtungen, im Klein-Epos «S Juramareili», das in zwölf Gesängen ein – wohl als typisch gedachtes – Mädchenschicksal aus der Jugendzeit des Dichters schildert, und im dreiaktigen Schauspiel «Marie und Robert», der letzten grossen Arbeit Paul Hallers, uraufgeführt im April 1917.

Zum Verständnis dieser beiden Hauptwerke nun erweist sich die Kenntnis der theoretischen Einsichten, die unser Dichter in seiner Dissertation über Pestalozzi formuliert hat, als unentbehrlich. Darin stellt er nämlich den für seine Zeit noch gültigen fundamentalen Zusammenhang von Naturalismus und mundartlicher Ausdrucksform fest, damals eine moderne Position, die leider auch heute noch, nach fünfzig Jahren, von vielen Heimatdichtern unentwegt gehalten wird, obwohl sie meist nur noch das Verdienst hat, zu konservieren. Haller dagegen war seinerzeit einer der wenigen Glücklichen, die zur rechten Zeit kommen dürfen, und er leistete mit seinem hochbedeutenden Schauspiel den wichtigsten Beitrag der Schweiz zum Drama des Naturalismus. Zwar scheint er seine geistigen Ahnen eher in Pestalozzi und Gotthelf gesucht zu haben, wir aber denken natürlich an den mächtigen Gerhart Hauptmann, dessen «Fuhrmann Henschel» unserem Dichter 1905 in Berlin einen nachhaltigen Eindruck gemacht zu haben scheint; der Student schreibt nach Hause, er habe in diesem Schauspiel «einen star-

ken Kern neuen Wahrheitsgehaltes» gefunden; damit ist wohl die soziale Tendenz der neuen Dichtung gemeint, durch die ja auch Haller sein Bestes leisten sollte. Der müde, zarte, etwas zögernde Schweizer besitzt natürlich nicht die Prankengewalt des Schlesiers, aber das gleichsam lyrische Mitleid mit seinen schwerblütigen Landsleuten, das Haller eine reiche und träfe Sprache gelehrt hat, machen aus «Robert und Marie» – «S Juramareili» zeigt, wohl des Verses wegen noch öfters Arbeitsspuren – eine der in sich geschlossensten und vollendetsten Heimatdichtungen und zugleich eine der vollsten Verkörperungen der aargauischen Heimat, die wir besitzen, und deren unvergessliche Eindringlichkeit es wert wäre, einmal mehr auf der Bühne der Vergessenheit entrissen zu werden.

Paul Haller, Gesammelte Werke, 2. Auflage. Verlag H. R. Sauerländer & Co., Aarau.

MUSIK

Einiges zu Leoš Janáček

Von Rudolf Rufener

I

Es gibt Komponisten, von deren Bedeutung und Vortrefflichkeit wir wohl wissen, die aber doch den meisten von uns – dem grossen Publikum wie dem Einzelnen – merkwürdig fremd geblieben sind; der Mähre Leoš Janáček – er lebte von 1854 bis 1928 – gehört zu ihnen. Der Umstand, dass er schwer in die Musikgeschichte einzuordnen ist, spielt da freilich mit. Wohin gehört er? Dvořák war sein um vierzehn Jahre älterer Zeitgenosse; Janáček verehrte ihn glühend, während er den um eine Generation älteren Smetana ablehnte. Das weist uns ins 19. Jahrhundert; aber da finden wir ihn doch wieder unter den Musikern, denen H. H. Stuckenschmidt unter dem Titel «Schöpfer der Neuen Musik» seine Porträts und Studien gewidmet hat (jetzt auch als Bändchen des dtv leicht zugänglich); Janáček wird uns da in einem ausgezeichneten, knappen Aufsatz nahegebracht.

Solche Wanderer zwischen zwei Zeiten haben stets etwas Verwirrendes an sich, und tatsächlich finden wir bei Janáček beides, die spätromantische Klangpracht (in der speziellen Spielart des tschechischen Musikantentums) und daneben eine Modernität, die kühn ins neue Jahrhundert weist. Vor allem aber ist er mehr als nur ein genialer Dilettant, wie man ihn auch schon bezeichnet hat. Stuckenschmidt sagt das treffend und schön: «In dieser Musik spricht das Leben selbst, heiss, naiv und ohne Konvention … sie ist in einem sehr geistigen Sinne volkstümlich, obwohl sie, gemessen an der Elle des sozialistischen Realismus, exklusiv erscheinen muss.»

Eine vorbildliche Monographie über Janáček ist vor einiger Zeit im Atlantis Verlag erschienen. Ihr Verfasser, Hans Hollander, gehörte dem persönlichen Schüler- und Freundeskreis des Komponisten an; heute ist er als Musikdozent in England tätig. Sein Buch zeugt von der jahrelangen und eingehenden Beschäftigung mit dem Werk des Meisters; zum Gelingen hat verehrendes Verständnis ebensoviel beigetragen wie die fachliche Kenntnis des Verfassers.

Anschaulich werden zuerst Janáčeks Lebensumstände geschildert: die Herkunft von mährischen Tuchmachern und Schulmeistern, die ärmliche Jugend, die musikalischen Lehrjahre im Augustinerstift Alt-Brünn und an der Prager Orgelschule; seine weitere Ausbildung an den Konservatorien in Leipzig und Wien; dann wieder Brünn, aber nun als Gründer der Orgelschule und als Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft; und dann die späten Erfolge der Meisterjahre und die Anerkennung, die er schliesslich im internationalen Musikleben fand. Das alles erzählt der Verfasser mit lebhafter Anteilnahme und ohne Langatmigkeit.

Als fachlicher Kenner, der nicht nur über Wissen, sondern auch über Einsicht verfügt, zeigt sich Hollander in den sechs Kapiteln des zweiten Teils, die von Janáčeks musikalischem Stil und von seinen einzelnen Werken handeln. Dass die Grundlagen seiner Kunst im Volkhaften zu suchen sind, wird im Abschnitt «Die folkloristischen Wurzeln in Janáčeks Musik» dargestellt. Ähnlich wie Bartók hat auch Janáček Volksweisen aufgesucht und mit primitiven Mitteln akustisch aufgezeichnet; diese Weisen hat er in seinen Frühwerken gelegentlich benützt, später dann in freier Anlehnung auf persönliche Art stilisiert, während man bei seinen letzten Meisterwerken von einer Sublimierung des Volkstümlichen reden kann. Zahlreiche Notenbeispiele machen hier und ebenso im nächsten Kapitel, das in einer sorgfältigen Analyse den «Stil von Janáčeks Musik» untersucht, den Text sinnfällig. Auf dieser Grundlage kann dann die bei aller Kürze doch stets fundierte Darstellung der einzelnen Bereiche von Janáčeks Musik erfolgen: der Opern, der Chorwerke und Lieder, der Orchesterwerke und schliesslich der Kammermusik und der Klavierwerke. Von diesen sind bei uns vorwiegend die Opern bekannt geworden, «Jenufa» vor allen, aber auch «Kátia Ka-

banová», «Das schlaue Füchslein» und – an den letztjährigen Luzerner Festspielen – «Aus einem Totenhaus».

Ein Werkverzeichnis (nach Gattungen geordnet, wobei auch die bloss geplanten, fragmentarischen und – auffallend zahlreichen – verschollenen Werke aufgeführt sind) und eine Bibliographie ergänzen das Buch, das überdies mit zahlreichen Abbildungen (zum Leben des Meisters und zu den Bühnenaufführungen) geschmückt ist.

II

Das Geleitwort zu Hollanders Buch schrieb Rafael Kubelik, und ihm verdanken wir auch Aufnahmen mit Werken von Janáček. Nehmen wir jene voraus, wo er nicht als Dirigent, sondern als Begleiter am Klavier tätig ist – das darf man wohl eine Überraschung nennen: Es ist der Liederzyklus «Tagebuch eines Verschollenen», für zwei Singstimmen und Klavier. Die Rollen der Sänger sind freilich sehr ungleich. Der Tenor (in dieser Aufzeichnung Ernst Haefliger) hat von den zweiundzwanzig Nummern achtzehn allein zu bestreiten. Die Altistin (hier Kay Griffel) hat überhaupt kein Lied für sich allein; dreimal tritt sie auf, entweder zusammen mit dem Tenor oder mit einem Frauenchor, und schliesslich gibt es in der Mitte des Werks noch ein kleines Klaviersolo.

Dem Liederkreis (er ist in den Jahren 1917 bis 1919 entstanden) liegt eine seltsam traurige Geschichte zugrunde. In einem ostmährischen Dorf verschwand eines Tages ein Bauernbursche; zurück blieb ein in Versen abgefasstes Tagebuch, das ein leidenschaftliches Bekenntnis enthielt: von der Liebe zu einem Zigeunermädchen, gegen die er vergeblich angekämpft und die ihn aus dem Vaterhaus getrieben hatte, da er nicht ertragen konnte, der Sitte zuwider gehandelt zu haben.

Das Rätsel blieb, ob ein unbekannter Bauernjunge diese Verse, die mit der Seelenschilderung den Ausdruck eines tiefen Naturgefühls verbinden, geschrieben haben kann. Man vermutete eine Mystifikation, ohne einen Nachweis erbringen zu können. Dem Komponisten Janáček freilich kamen diese Gedichte in jeder Weise entgegen; sie gaben ihm das erwünschte Material für einen Liederzyklus von prägnantem Ausdruck, in dem das Volksliedhafte stark zur Geltung kommt und in dem das menschliche Drama mit Naturbildern von grossem Stimmungsgehalt verbunden ist. Dass der zweiundsechzigjährige Komponist für dieses Drama junger Liebe den völlig adäquaten Ausdruck fand, kann man mit seinem persönlichen Erleben erklären, mit seiner Liebe zu der um viele Jahre jüngeren Kamilla, die, über alle herrschende Moral hinweg, das Glück seiner alten Tage geworden ist.

Zu erwähnen bleibt noch, dass die deutsche Übertragung des Textes, wie er hier gesungen wird, von Max Brod stammt, dem Freunde, der auch die Libretti der meisten Opern ins Deutsche übertragen hat.

III

Kubelik dirigierte auch eine eindrucksvolle Aufnahme des grössten und seltsamsten geistlichen Werkes von Janáček: der Missa Glagolitica von 1926. Zu ihrem Namen sagt Hollander:

«Den Text, eine populäre Fassung des lateinischen Ordinariums, hatte er einer kirchlichen Zeitschrift entnommen und die altslavische Sprache aus der Zeit St. Cyrils und St. Methods (9. Jahrhundert), in der die traditionellen Gebete abgefasst waren, irrtümlicherweise als «glagolitisch» bezeichnet, ein Name, der sich nur auf die altslavische Schrift und das altslavische, vor-cyrillische Alphabet bezieht, nicht aber auf die Sprache selbst. Da die Musik den Text in Übereinstimmung mit dem modernen tschechischen Sprachakzent deklamiert, ergeben sich dabei Inkongruenzen mit dem Altslavischen, dessen Halbvokale und Nasallaute Janáček nicht berücksichtigt. Mit dem vorhandenen volkstümlichen Text stimmt die Musik jedoch vollkommen überein, auch lässt sie sich dem lateinischen Ordinarium missae gut anpassen.»

Nie hat man eine Messe von solch ungewohntem Charakter gehört. Gewiss kam die Inspiration dazu aus der kirchlichen Feier; ihre Klänge aber muten keineswegs christlich und dogmatisch, sondern eher pantheistisch, in vielen Teilen auch weltlich an. «Diese Messe ist keine demütige Anbetung, keine mystische Versenkung des Individuums in Gott, sondern ein froher Hymnus von Lebensoptimismus, ein stürmisches Ja-Sagen und Du-Sagen der Kreatur zu ihrem Schöpfer... Dass er an einen Gottesdienst unter freiem Himmel gedacht hat, unterstreicht um ein Weiteres den elementaren Zug des Werkes» (Hollander). Der Komponist selbst hat einmal in bezug auf die Messe gesagt: «Ich will den Leuten zeigen, wie man mit dem Herrgott spricht.»

Mit Fanfaren des Orchesters beginnt die Messe, auf das Agnus Dei folgt ein grossartiges, aufgeregtes Orgelsolo, an das sich, als ungewöhnlicher Abschluss des Werkes, eine «Intrada» des Orchesters anschliesst, wild tönend, mit Pauken und Blech.

IV

Dass sich die tschechische Plattenmarke «Supraphon» für die Werke Janáčeks in besonderem Masse einsetzt, wird uns nicht wundern; das darf man als ihre nationale Pflicht betrachten. Zu nennen wären da vor allem die Gesamtaufnahmen der Opern «Jenufa», «Kátia Kabanová», «Das schlaue Füchslein» und neuerdings nun auch «Die Ausflüge des Herrn Brouček» (Prager Nationaltheater) – alle diese Opern kann man nur hier finden. Auch das

«Tagebuch eines Verschollenen» und seit kurzem eine hervorragend schöne Aufnahme der «Glagolitischen Messe», von Karel Ančerl dirigiert, werden im Verzeichnis geführt, neben zahlreicher anderer geistlicher und weltlicher Vokalmusik. Das Wichtigste an Kammermusik und Klavierwerken ist ebenfalls auf Platten aufgenommen, so die beiden Streichquartette gleich zweimal, in einer älteren Aufnahme vom Smetana-Quartett und in einer ganz neuen vom Janáček-Quartett.

Eigentümlich ist die Folge, in der Janáčeks Orchesterwerke entstanden sind. Nach einer Gruppe von frühen Stücken (Streichersuite, Idylle, Lachische Tänze, Orchestersuite) trat eine zwanzigjährige Pause ein. Dann erst kamen die grossen sinfonischen Dichtungen, «Das Kind des Musikanten» (1912), während des Ersten Krieges «Taras Bulba» (1915 bis 1918), die «Ballade vom Blaník» (1920) und schliesslich die weltbekannte «Sinfonietta» (1926).

Von «Taras Bulba» und von der «Sinfonietta» hat Karel Ančerl mit dem Tschechischen Philharmonischen Orchester eine grossartige Aufnahme eingespielt. «Taras Bulba» ist die musikalische Schilderung dreier Szenen aus der bekannten Novelle von Gogol, ein nationales Bekenntnis zum Slawentum (der Komponist hat das Werk nach dem Ersten Weltkrieg der neuen tschechoslowakischen Armee gewidmet). Mit Hilfe der orchestralen Mittel der Spätromantik hat er da der finsteren und tragischen Gestalt des Kosakenhauptmanns Taras Bulba ein weihevolles Monument geschaffen. Die «Sinfonietta» dagegen ist frei von jeder literarischen Anregung. Den Ausgangspunkt bildete die Bläserfanfare, die er für eine Massenkundgebung der Sokoln in Prag komponiert hat. Daran schloss er dann weitere vier Sätze; er wollte, wie er sagte, «den freien tschechischen Menschen in seiner Schönheit, Freude und Kraft» besingen. Er tat das in einem hinreissenden Stück, dessen blühende Melodien und reiche Rhythmen in eine glanzvolle Orchestration gefasst sind.

Monographie und Platten

Hans Hollander: Leoš Janáček. Leben und Werk. Atlantis Verlag, Zürich.

Aufnahmen: «Tagebuch eines Verschollenen» (Kay Griffel, Ernst Haefliger, Rafael Kubelik). Deutsche Grammophon 18 904.

Glagolitische Messe (Evelyn Lear, Hilde Rössel-Majdan, Ernst Haefliger, Franz Crass; Chor und Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks; Dirigent: Rafael Kubelik). Deutsche Grammophon 18 954.

Zahlreiche weitere Werke von Janáček auf der Marke «Supraphon», darunter «Taras Bulba» und «Sinfonietta» (Tschechisches Philharmonisches Orchester unter Karel Ančerl).

LESERBRIEFE

Gallé und die Ecole de Nancy

Erlauben Sie mir, zu Ihrem eindrücklichen Beitrag über Gallé und die Ecole de Nancy («du-atlantis», Juni 1966) folgende kleine Ergänzungen anzubringen:

Gallés Vater betrieb zwei Manufakturen, eine für Keramik in Saint-Clément und eine für Glas in Meysenthal.

Der Magistrat Hirsch war tatsächlich ein grosser Freund und Förderer Gallés; in seinem Auftrag hat Gallé auch das reichgeschmückte Bett geschaffen, das ein Hauptstück unseres Museums bildet. Der ursprüngliche Besitzer der Villa jedoch, in der unser Museum der Schule von Nancy untergebracht ist, war nicht H. Hirsch, sondern vielmehr der Kaufmann und Sammler Jean-Baptiste-Eugène Corbin. Nach ihm hiess das Museum ursprünglich Musée Corbin.

Françoise-Thérèse Charpentier
Conservateur
Musée de l'Ecole de Nancy
Nancy

Ein Lapsus calami

Im Juniheft Ihres laufenden Jahrgangs gedachte im «Wort» Karlheinz Schauder im Rahmen einer vorzüglichen Besprechung neuer Kafka-Literatur auch meines bei Artemis erschienenen Buches «Da geht Kafka» in einer Weise, die mich aufrichtig freute. Ich bin dem Verfasser für die Einsicht dankbar, mit der er meiner Darstellung und Person begegnete.

Leider aber blieb dabei die richtige Orthographie meines Namens durchgehend unbeachtet, und ich erschien überall als «Urdizil», nicht – wie es heissen sollte – als «Urzidil». Darauf wollte ich für künftige Fälle aufmerksam machen, obwohl ich ja weiss, dass der Name im Verhältnis zur Sache selbst nicht viel bedeutet. Es hätte auch nicht viel Sinn, den Lapsus calami nachträglich zu berichtigen. Aufmerksame und interessierte Leser dürften ja den Irrtum ohnehin bemerken, der – wie Kafka sagen würde – nur eine alltägliche Verwirrung bedeutet.

Vielleicht darf ich bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam machen, dass mein «Da geht Kafka» in verdoppeltem Umfang im Herbst im Deutschen Taschenbuch Verlag, München, erscheinen wird.

Auch drängt es mich, Ihnen zu sagen, dass ich Ihr Defoe-Robinson-Heft ausgezeichnet fand. Ich habe mich

ausführlich durch Jahre mit dem Robinson-Thema beschäftigt und auch eine Veröffentlichung darüber vorbereitet, zu der es allerdings infolge anderer literarischer Vorhaben bislang noch nicht gekommen ist. Ich war daher in der Lage, die Triftigkeit Ihrer Robinson-Veröffentlichung ernstlich zu würdigen, auch mich an der ästhetischen Grazie des Ganzen zu freuen.

Johannes Urzidil
Richmond Hill, New York

Was heisst «Vergewaltigung der Sprache»?

Darf ich einige Zweifel an den Folgerungen ausdrücken, die Detlef Droese in seiner Besprechung von Cornelia Bernings Buch «Vom ‹Abstammungsnachweis› zum ‹Zuchtwart›» («du-atlantis», Das Wort, Juni 1966) gezogen hat; und zwar hinsichtlich einer These von George Steiner (übrigens durch ein Versehen als ein Mitarbeiter des «Economist», statt der Zeitschrift «Encounter» bezeichnet).

Ich zweifle daran, «dass die deutsche Sprache in vielen Wortprägungen schon die Gefässe bereitgestellt hatte, in welche die Nationalsozialisten nur noch den ihnen genehmen Bedeutungsinhalt einzufüllen brauchten». Es sei «in Zukunft nicht mehr möglich, diese These ernsthaft in Frage zu stellen». – Warum?

Die Besprechung selber beweist eher das Gegenteil: Unter den Beispielen für das Vokabular des Nationalsozialismus wird hier «Abstammungsnachweis» genannt, ein Ausdruck also, der sich bis zum Dritten Reich nur auf die Viehzucht bezogen hat; ferner «Eintopfsonntag» und «demoplutokratisch», was gar keine «bereitgestellten Gefässe», sondern nazistische Neuprägungen sind. Sogar «Volksschädling» stammt erst aus den Anfängen der nationalsozialistischen Bewegung, soll das Wort doch im Jahre 1920 entstanden sein. Die «Mitschuld» der deutschen Sprache am Nationalsozialismus kann nur in dem Sinne gelten, dass jeder beliebige Ausdruck einmal durch neuen Sinn angereichert oder Unsinn belastet werden kann. Das aber gilt genausogut für alle andern Sprachen auch. So hatte das Französische längst den Begriff «métèque» bereitgestellt, bevor das Vichy-Regime die Entrechtung ansässiger Fremder praktizierte; das Wort «un-american» ist ebenfalls älter als der McCarthyismus; in den Moskauer Schreckensprozessen wurden viele russische Worte, die Synonyme für «Parasit» sind, in einem terroristischen Sinne verwendet.

Mehr noch: Ist es nicht auffällig, ein wie schlechtes und ungelenkes Verhältnis die nationalsozialistischen Machthaber zu ihrer Sprache besassen? Es genügt, an den Überfluss halbgebildeter Fremdwörter in Hitlers Reden zu denken; die Fülle von Verballhornungen und «Neuschöpfungen» jener Jahre beweist, dass die deutsche Sprache im Dritten Reich missbraucht und vergewaltigt werden musste, um ihre neuen Funktionen zu erfüllen.

Die beste These über das Verhältnis von Sprache und Herrschaft bleibt immer noch diejenige von Lewis Carroll: Die Königin in «Alice im Wunderland» sagt unwirsch (ich zitiere aus dem Gedächtnis): «Es kommt nicht darauf an, was ein Wort bedeutet, sondern wer befiehlt.»

François Bondy
Paris

ZU DIESEM HEFT

«Bauwerke aus Atomen»

Mit diesem Beitrag möchten wir auf eine Veröffentlichung hinweisen, die im Herbst in der Basilius-Presse, Basel, erscheinen wird: *«Sinnbild der Chemie»* von *Herbert W. Franke,* eine visuelle Einführung in die unsichtbare Welt der chemischen Strukturen. Der unternehmungsfreudige Basler Verlag greift damit in gewissem Sinne Fragestellungen wieder auf, die in einem früheren Verlagswerk, «Kunst- und Naturform», diskutiert worden waren. Ging es dort um eine Konfrontation von Formen in der Natur und Formen in der zeitgenössischen Kunst – Anlass zur Diskussion zwischen Naturwissenschaftern einerseits, Künstlern und Kunstfreunden anderseits –, so hat es sich diese neue Veröffentlichung zum Ziel gesetzt, dem Nicht-Fachmann Einblick in eine Welt von submikroskopischer Dimension zu geben, eine Welt, die sich der direkten Beobachtung und Wiedergabe durch das heute zur Verfügung stehende Instrumentarium noch entzieht. Nur auf indirekten Wegen lassen sich molekulare Strukturen bildlich darstellen: mit «Scheinbildern», die das nicht Sichtbare vorstellbar machen und ihrerseits zum Forschungsmittel werden können. Die in diesem Heft wiedergegebenen bildlichen Darstellungen chemischer Verbindungen geben einen Einblick in die Möglichkeiten dieses neuen Zweiges der wissenschaftlichen Illustration, die mit den 8 farbigen und 48 schwarzweissen Tafeln des Bandes eindrücklich dokumentiert werden. Das Interesse des neuen Werkes beruht jedoch nicht allein auf den wissenschaftlich «genauen» und zugleich formal reizvollen Darstellungen, sondern ebensosehr auf dem fesselnden Text, der, auch dem Laien verständlich, in Grundfragen der Chemie, in die verschiedenen Forschungszweige von Physik und Chemie und ihre aktuellen Probleme einführt, Probleme, die Sache der Spezialisten zu sein scheinen, jedoch aufs engste mit unserem täglichen Leben verknüpft sind.

Der Autor des Buches und unseres Beitrages, *Dr. phil. Herbert W. Franke,* 1927 in Wien geboren, lebt als wissenschaftlicher Publizist in München. Dank einer Ausbildung als Physiker und Chemiker sowie einer mehrjährigen Tätigkeit in der Industrie, ist er in der Lage, wissenschaftliche Tatbestände und Fragestellungen so präzis, anschaulich und lebendig darzustellen, wie es der eigentliche Forscher oft nicht vermag. Von dieser schriftstellerischen Gabe zeugt eine lange Reihe meist reich illustrierter Publikationen: «Kunst und Konstruktion», «Magie der Moleküle», «Wohin kein Auge reicht», «Vorstoss ins Unbegreifliche», «Phänomen Technik» u.a. (alle bei Brockhaus). Eigene Experimente auf dem Gebiet der apparativen Graphik (Oszillographie u. a.) führten in verschiedenen Städten zu Ausstellungen gemeinsam mit A. Hübner und H. Volland. Beschäftigungen mit Grundfragen der Werbung und der Informationsästhetik zeitigten die Publikation «Der manipulierte Mensch» (Brockhaus). In zunehmendem Masse trat auch die Speläologie in Frankes Blickfeld; seine Expeditionen in unbekannte Höhlensysteme Österreichs fanden einen ersten Niederschlag in dem kürzlich gemeinsam mit Alfred Bögli herausgegebenen Band «Leuchtende Finsternis. Wunderwelt der Höhlen» (Kümmerly & Frey, Bern). Red.

Herbert W. Franke

ZUM NÄCHSTEN HEFT

SEPTEMBER

Unser nächstes Heft ist einer Stadt gewidmet, genauer: dem künstlerischen, geistigen, gesellschaftlichen und politischen Leben einer Stadt in einem bestimmten, begrenzten Zeitabschnitt. Unter dem Titel *«Zürich 1914–1918»* soll gezeigt werden, wie der Erste Weltkrieg die aufstrebende, aber bürgerlich-friedlich in sich ruhende Wirtschaftsmetropole aufschreckt, wie hier das Ende einer Ära sich vollzieht und wie, verwirrend schillernd, Neues sich anbahnt. Es sind vor allem die fremden Vögel, die sich in Zürich einnisten, direkt und indirekt den Lebensrhythmus verändern, die Horizonte ausweiten: Nicht die dubiose Gesellschaft internationaler Schieber und Kriegsgewinnler, sondern vielmehr die Dichter und Schriftsteller, die Maler und Bildhauer, die Musiker, Kabarettisten, Tänzer und Schauspieler, die politischen Publizisten und die Revolutionäre. Von überallher treffen sie ein, Flüchtlinge und Verbannte, angewidert vom grossen Blutvergiessen, mit ihrer Kunst protestierend, pazifistische Projekte verfolgend oder Umstürze vorbereitend. Viele Gruppen und Zirkel bilden sich, neben dem Fremden geht das Eigenständige einher, von dem hektischen Treiben teils unberührt, teils sich ihm verbindend. Eine bewegte Zeit, in der Zürich nicht nur für die kriegführenden Mächte die erwünschte neutrale Plattform und das kulturpropagandistische Schaufenster bildet, in der nicht nur literarische und künstlerische Bewegungen ihren Anfang nehmen, nicht nur der Dadaismus aus der Taufe gehoben wird, nicht nur Lenin und seine Gefährten im stillen wirken, sondern eine Zeit, in der überall in schäbigen Zimmern und überfüllten Wirtsstuben Menschen sitzen, die später zu ruhmvollen Namen kommen sollten. Kurz, eine Zeit, in der gerade in Zürich auf allen Gebieten des künstlerischen Schaffens Neues vorgeschlagen und erprobt wird. Von all diesen Persönlichkeiten und Aktivitäten berichtet das Heft. Aus einer Fülle von vielfach unbekannten Bilddokumenten und Texten ersteht das faszinierende Panorama einer Zeit, die man als eine Sternstunde im geistigen Leben Zürichs bezeichnen darf. Red.

ZÜRICH
1914
1918

Asiatische Städtebände im Atlantis Verlag

Bangkok

von Martin Hürlimann. 126 S. mit 99 Abb., davon 13 Farbtafeln. – Fesselnde photographische Darstellung der Hauptstadt Thailands, die mit ihren farbenfrohen Tempeln und Palästen der Inbegriff einer tropischen Märchenstadt ist. (Fr. 24.–)

Kyoto

von Martin Hürlimann. 154 S. mit 132 Abb., davon 13 Farbtafeln. – Nur wenige Orte auf der Welt vermitteln einen solchen Reichtum historischer, ethnographischer und künstlerischer Eindrücke wie diese alte japanische Kaiserstadt. (Fr. 18.–)

Delhi

Agra, Fatehpur Sikri

von Martin Hürlimann. 152 S. mit 141 Abb., davon 14 Farbtafeln. – Achthundert Jahre Baukunst werden hier im Bild erschlossen, und ein begleitender Text führt in die erregenden Begebenheiten und Persönlichkeiten der Geschichte ein. (Fr. 24.–)

Hongkong

von Martin Hürlimann. 132 S. mit 100 Abb., davon 5 Farbtafeln. – Der Band zeigt ein Stück herrlichster ostasiatischer Landschaft und einen Ausschnitt aus dem chinesischen Volkstum, wie man in China selbst kaum mehr antrifft. (Fr. 18.–)

No! I said Gordon's Gin

Importation Jean Haecky S.A. Bâle

Gordon's – the heart of a good drink – der meistverlangte London Gin